Shelley als Romantiker

Inaugural-Dissertation

zur

Erlangung der Doktorwürde

der

Hohen Philosophischen Fakultät der
Universität Marburg

vorgelegt von

Hermann Schmitt

aus St. Wendel in der Rheinprovinz

ACAD.
LUGD.BAT.
BIBL.

Marburg 1911

Pierersche Hofbuchdruckerei, Altenburg (S.-A.)

Als Dissertation von der Fakultät am 2. Dezember 1910 angenommen.

Referent: Herr Prof. **Dr. W. Viëtor.**

Die Arbeit erscheint zugleich in den „Englischen Studien", Band 44, Heft 1.

MEINEN LIEBEN ELTERN.

Digitized by the Internet Archive
in 2026

https://archive.org/details/IA41556035_0037

Inhaltsverzeichnis.

Seite

Einleitung: Allgemeines zur romantik 7

1. Bedeutung der deutschen literatur für die englische romantik . 7
2. Psychologische bemerkungen zur kunst mit besonderer berücksichtigung des romantischen schaffens 12
3. Charakterisierung der romantischen poesie 17

Hauptteil: Shelley als romantiker 21

1. Die persönlichkeit des dichters 21
2. Seine poetischen und kritischen werke 25
   a) Objekt der kunst 25
   b) Weltseele: Liebe. Optimismus. Freiheitsdrang 27
   c) Traumpoesie: Millennium. Das Märchenhafte. Naturdichtung 37
   d) Der romantische stimmungsumschlag 48

Schlußwort 51

Literaturverzeichnis.

Psychologische und ästhetische schriften.

Biese, Entwicklung des naturgefühls im mittelalter und in der neuzeit. Leipzig 1888.

M. Dessoir, Das doppel-ich. 1889.

W. Dilthey, Die einbildungskraft des dichters. Leipzig 1887.

A. Drews, Das ästhetische verhalten und der traum. Preuß. jahrb. bd. 104, heft 3.

H. Ebbinghaus, Abriß der psychologie. Leipzig 1909².

E. Ederheimer, Die romantiker und Jakob Böhme. Heidelberg 1904.

R. Haym, Die romantische schule. Berlin 1870.

F. H. Hedge, Classic and Romantic. Atlantic Monthly, bd. 57.

M. Joachimi, Weltanschauung der romantik. Leipzig 1905.

Th. Lipps, Zur psychologie der suggestion. Leipzig 1897.

E. Parish, Über trugwahrnehmung. Leipzig 1894.

P. Radestock, Schlaf und traum. Leipzig 1879.
H. Spitta, Die schlaf- und traumzustände der menschlichen seele. Freiburg 1892².
Volpers, Die psychologie im dienste der romantischen weltanschauung. Diss. Münster 1909.
W. Wundt, Zur frage des bewußtseins. Philos. stud. VII 2.
O. Zimmermann, Die wonne des leids. Leipzig 1885².

Allgemeine schriften über die englische romantik.

H. A. Beers, A History of English Romanticism in the XVIIIth Century. New York 1899.
— A History of English Romanticism in the XIXth Century. London 1902.
A. Brandl, Coleridge und die englische romantik. 1886.
Courthope, A History of English Poetry. Bd. VI. London 1910.
Dowden, French Revolution and English Literature. London 1897.
Haney, The German Influence on Coleridge. Philadelphia 1902.
M. Koch, Beziehungen der englischen literatur zur deutschen im 18. jahrh. Marburg 1883.
E. Margraf, Einfluß der deutschen literatur auf die englische am ende des 18. und im ersten drittel des 19. jahrh. Leipziger diss. 1901.
W. Lyon Phelps, The Beginning of the English Romantic Movement. Boston U. S. A. 1893.
A. Symons, The Romantic Movement in English Poetry. London 1909.
Th. Zeiger, Beiträge zur geschichte des einflusses der neueren deutschen literatur auf die englische. Leipziger diss. 1901.

Biographisches und einzelstudien über Shelley.

R. Ackermann, Shelley, der mann, der dichter, seine werke. Dortmund 1906.
L. H. Allen, Die persönlichkeit Shelleys. Diss. Leipzig 1907.
S. Bernthsen, Der Spinozismus in Shelleys weltanschauung. Heidelberger diss. 1900.
Brandes, Hauptströmungen der literatur des 19. jahrh. Berlin 1906.
S. Brooke, Studies in Poetry. London 1907.
Chevrillon, La nature dans la poésie de Shelley. Rev. d. Paris 1898, 3.
James Darmesteter, Essais de litérature anglaise. Paris 1883.
— Nouvelles études anglaises. 1896.
A. Dillon, Shelleys Philosophy of Love. S. S. P. 1891.
P. B. Dowden, Shelley's Life. London 1886.
Droop, Shelleys belesenheit. Diss. Jena 1906.
P. Elsner, Shelleys abhängigkeit von William Godwin. Berliner diss. 1906.
Gillardon, Shelleys einwirkung auf Byron. Karlsruhe 1898.
Th. I. Hogg, A Biography of P. B. Shelley. London 1858.
Maurer, Shelley und die frauen. Tübinger diss. 1904.
Gabriel Sarrazin, La renaissance de la poésie anglaise, 1798—1889. Paris 1889.
H. Sweet, A Study of Shelley's Natur-Poetry. S. S. P.
I. A. Symonds, Shelley. London 1887.

Todhunter, A Study of Shelley. London 1880.
Tuckermann, Charakterbilder englischer dichter. Marburg 1857.

Ausgabe der werke Shelleys.

PW. = Poetical Works, Oxford Edition 1907.
PrW. = Prose Works, ed. by H. B. Forman. London 1876.

Einleitung.

Allgemeines zur romantik.

1. Bedeutung der deutschen literatur für die englische romantik.

Die romantik als eine erscheinung der weltliteratur ist in ihrem letzten grunde ein germanisches kulturprodukt. Die deutsche mystik und der deutsche idealismus, die tiefe des gemütes und das spekulative denken sind es, die in ihr kunst, poesie werden. Deutschland ist das mutterland der romantik. Von hier aus ging diese bewegung auf andere länder über. Wenn wir diesen tatsächlichen bedeutenden einfluß der deutschen romantik auf die englische nun kurz skizzieren, so soll die weit gehende abhängigkeit der englischen romantik von der deutschen es rechtfertigen, daß wir im rahmen der vorliegenden abhandlung das verhältnis Shelleys zur englischen romantik im einzelnen nicht ins auge fassen, sondern das romantische überhaupt an ihm hervorzuheben suchen. Allerdings verfahren wir dabei dogmatisch, denn wir müssen ja eine bestimmung des begriffes »romantik« vorausschicken, die leicht durch eine gewisse, wenn auch unbeabsichtigte willkür in ihrer richtigkeit und geltung beeinträchtigt werden kann. Aber wir haben ja die persönlichkeit des dichters selbst und seine wertvollen äußerungen über die probleme der dichtkunst, an denen wir uns jederzeit orientieren können. Für Shelley als künstler gelten sicherlich die worte J. J. Davids: Ich kann einen Autor als vollendet empfinden, der in jungen jahren uns genommen worden ist; der meinung sein, es sei in einem schuß aufgewachsen, was dieses erdreich aus sich erzeugen konnte, also daß ihm nur noch eine kümmerliche nachlese beschieden gewesen wäre. Indessen können wir nicht genug bedauern, daß die ästhetisch-kritischen abhandlungen unseres dichters, die oft so überaus feinsinnige

bemerkungen enthalten, an zahl nicht groß und in ihren wichtigsten teilen unvollendet geblieben sind.

Literaturgeschichte ist die geschichte der weltanschauung innerhalb einer gemeinschaft. Durch die stärkere betonung der verstandestätigkeit oder der gefühlsseite des menschen erhält die weltanschauung ihr eigentümliches gepräge und ist mehr rationalistischer oder mehr ästhetischer art. Im ersten falle steht die literatur im zeichen der aufklärung. Wie alles leben sich in gegensätzen abspielt, so auch die entwicklung der literatur. Dem verstandeshochmut und rationalismus der aufklärung treten in der romantik die bedürfnisse des herzens entgegen. Sie ist der literarische ausdruck der gefühlsmäßig-ästhetischen richtung der weltanschauung.

In Deutschland war durch die gunst der verhältnisse der boden geschaffen, auf dem die romantik ihre schönsten früchte tragen sollte. Deutschland gehören ja auch — ohne daß wir die verdienste eines V. Hugo und eines S. T. Coleridge übersehen wollen — die lehrer, theoretiker, philosophen dieser kunstrichtung an. In welcher anderen literatur finden wir einen Friedrich Schlegel, Fichte, Schelling? Die einwirkung der deutschen romantik auf die literatur anderer länder mußte da am fruchtbarsten sein, wo der geeignete boden zur aufnahme der neuen ideen vorbereitet war. In England gestalteten sich die verhältnisse in dieser beziehung günstig. Hier hatte ja um die mitte des 18. jahrhunderts eine lebhafte reaktion eingesetzt gegen den übergroßen einfluß des französischen klassizismus, welcher in Pope seinen künstlerischen höhepunkt erreicht hatte. In ihm aber sollte sich zugleich auch zeigen, wie die höchste formvollendung als selbstzweck der lebendigen literarischen entwicklung die seele nimmt. Macpherson, Chatterton, Percy sind bedeutende vertreter des protestes gegen diese kunst und ihre theorien. In diesem protest wurzelt die englische romantik. Denn „what is meant . . . by the name of romantic movement is simply the reawakening of the imagination, a reawakening to a sense of beauty and strangeness in natural things, and in all the impulses of the mind and of the senses" (Symons 17). Auch die englische romantik ist demnach „an emancipation, and it casts off not only the bondages of eighteenth-century limitation, but all bonds that had tightened about it in the mere acceptance of tradition" (Symons 19). Neben Shakespeare

wäre unter den älteren dichtern, die diesen umschwung stark beeinflußten, vor allem Spenser zu nennen, der erste englische romantiker. Daß tatsächlich die zeit erfüllt war, geht aus äußerungen Popes aus dem jahre 1723 hervor: „I could wish you tried something in the descriptive way on any subject you please . . . like pieces of the old Provencal poets, which abound with fancy and are the most amusing scenes in nature . . . I have long had an inclination to tell a fairy tale, the more wild and exotic, the better" (Pope, Works IX, 431). In Macpherson, Chatterton, Percy findet man wieder, was die schottische dichtung in ihrer blütezeit unter Dunbar, Douglas, Lyndsay groß gemacht hatte: die liebe zur wilden natur um ihrer selbst willen, die liebe zum kolorit. Diese drei großen erneuerer der literatur Englands gewannen in ihrer urwüchsigkeit einen bedeutenden einfluß auf die deutsche literatur, der wohl am deutlichsten bei Goethe, Bürger, Herder nachzuweisen ist. Mit dieser zeit aber trat zugleich ein umschwung ein im verlaufe der internationalen literarischen beeinflussung, im empfangen und geben. Die zeit war gekommen, in der sich der kontinent dem britischen inselreiche dankbar erwies für die zahlreichen fruchtbaren anregungen, die ihm von dort zuteil geworden waren. Die alte mär sollte vergessen werden, daß die deutsche literatur arm und unbedeutend sei, und daß die kümmerliche deutsche sprache als ausdrucksmittel edlerer gefühle und höherer ideen überhaupt versage. Goethes *Werther,* wohl die hervorragendste wirkung der *Nouvelle Héloïse,* mag diese neue periode einleiten. Dieser roman ist der künstlerische ausdruck der revolutionären gedanken der sturm- und drangperiode. Byron beschäftigte sich eifrig mit dem Wertherproblem. Gesteigert wurde dieser revolutionäre geist der zeit in England besonders durch die jugenddramen Schillers und Goethes. In den *Räubern* äußerte sich das dringende verlangen nach dem natürlichen rechte. Besonders die revolutionär gesinnten dichter begeisterten sich an dieser forderung: Byron, Shelley, auch der junge Wordsworth. Byron läßt dies im *Corsair* erkennen. Anklänge finden sich auch in Shelleys jugendroman *Zastrozzi.* In *The Cenci* wird das natürliche recht gegen das historische ausgespielt. Goethes *Götz* wird von Scott ins englische übertragen und übt auf Lewis' *Monk* und auf seine dramen eine unverkennbare Wirkung aus. Byron macht kein hehl daraus, daß Schillers

Geisterseher für seine ballade *Tale of Osca of Alva* von großer wichtigkeit war. Coleridge übersetzt Schillers *Wallenstein* und veranlaßt englische kritiker zu überschwenglichem lob. Byron war fähig — als einziger übrigens unter seinen zeitgenossen —, Goethes *Faust* in sich aufzunehmen und der grundidee der gewaltigen schöpfung in seinem *Manfred* ein neues dasein zu verschaffen. Sehr deutlich äußert sich auch die wirkung der "German Diablerie", unserer ritter-, räuber- und gespenstergeschichten der Tieck, E. T. A. Hoffmann, Vulpius ua., in den schöpfungen Scotts und Lewis'. Scott war der große bewunderer der Grimmschen märchen, die ihn wegen ihrer einfachheit und ihres volkstümlichen gepräges anzogen. Zu allen diesen einflüssen kommt dann noch die deutsche ballade als ergänzende fundgrube hinzu. Bürger, der selbst von Macpherson und Percy seine inspiration empfangen hat, wird für die englische balladendichtung mit seiner *Lenore* von wichtigkeit. Oft wurde die *Lenore* ins englische übertragen. Scott übersetzt sie wie den *Wilden jäger*. William Taylor liefert gleichfalls eine übertragung der *Lenore* und von *Des pfarrers tochter zu Taubenhain*. Auf Coleridge macht Bürgers *Lenore* einen tiefen eindruck, auch Shelley begeistert sich an dieser ballade. Goethes *Erlkönig*, den Lewis ins englische übertrug, spielt eine bedeutende rolle. Noch andere balladen könnten in diesem zusammenhange genannt werden. Shelley lernt seinen *Wandering Jew* aus Schubarts *Ahasverus, der ewige jude* kennen. Auf diese vielfache beeinflussung der englischen literatur weist auch Beers (Beers, XVIIIth Cent. 386) hin: „Though the original impulse was communicated from England, the continental movement had greater momentum." Phelps (Phelps 115) dagegen konstatiert nur: „The love of chivalry and the revival of Gothic architecture on the one hand, and the tremendous impetus which Percy gave to the ballad literature on the other, formed two streams that flowed with encreasing size and speed until they finally united in Sir Walter Scott." Daß an der „encreasing size and speed" auch die deutsche romantik anteil hat, wird nicht ausgeführt.

Zu diesen beeinflussungen rein literarischer art tritt noch ein zweiter ebenso wichtiger faktor ergänzend hinzu. Während nämlich die pioniere der englischen romantik: Macpherson, Chatterton, Percy, Gray, Collins, Akenside, Shenstone ua. durch

„absence of genius" (Beers, XVIII th Cent. 420) in ihren bemühungen stark beschränkt waren, standen im deutschen lager Lessing und Herder, Goethe und Schiller, „men of the highest intellectual stature" (Beers 384). Und so kommt es, daß von anfang an die englische romantik dessen entbehrt, was ihre deutsche schwester so gedeihlich förderte: der philosophischen grundlage, der prinzipiellen auseinandersetzung über ihr Thema. Vor Coleridge gab es in England kaum eine disziplin, die sich mit den problemen in der kunst und weltanschauung der romantik befaßt hätte. Immerhin soll nicht unerwähnt bleiben, daß Joseph Warton in seinem *Essay on Pope* (1756) neben der negativen kritik dieses meisters der form auch gedanken über eine zu fördernde neue kunst aussprach. Wenn auch diese schrift ebenso wie Hogarth's *Analysis of Beauty* (1753) als elementares programm der englischen romantik angesprochen werden darf, vor Coleridge hatte die englische romantik eben doch keinen eigentlichen führer, keine theorie oder philosophie ihrer kunst und keine zeitschrift. Mit recht nennt sie daher Phelps „instinctive" (vgl. auch Symons 17). Unter deutschem einfluß aber sollte die englische romantik zur selbstbesinnung geführt werden. So vertiefte sich Coleridge während seines aufenthaltes in Göttingen in das studium der kritischen schriften Lessings. Und Haney (Haney 39) bezeichnet seinen aufenthalt in Deutschland als „the turning point in Coleridge's career . . . He had gone to Germany as a poet; he returned as a critic and philosopher". Eine andere sehr wichtige quelle, der Coleridge in seiner kunstkritik viel verdankte, ist Jean Pauls *Vorschule der ästhetik*. In ästhetischer und erkenntnistheoretischer hinsicht hat er auch von Tieck und den beiden Schlegel, von Schiller und Kant, von Fichte und Schelling gelernt. De Quincey bildet seine literarische kritik im wesentlichen an den werken Kants, Fichtes, Schellings heran. Auch Jean Paul zog ihn sehr an. Ihn stellt er sogar mit Shakespeare auf eine stufe. So wird denn allmählich auch für die englische romantik eine fruchtbare und gedankenreiche kritik und reflektierende theorie der niederschlag des spontanen lebens in der literarischen entwicklung. Die philosophie erfüllt auch hier ihre große aufgabe: in der kulturellen entwicklung das selbstbewußtsein der menschheit wachzurufen und auszubilden. Und gleichzeitig sehen wir auch, wie für England das etwa zutrifft, was Taine (Hist.

de la lit. anglaise, 1864, p. 277) allgemein konstatierte: „De 1780 à 1830 l'Allemagne a produit toutes les idées de notre âge historique, et pendant un demi-siècle encore, pendant un siècle peut-être, notre grande affaire sera de les repenser."

2. Psychologische bemerkungen zur kunst mit besonderer berücksichtigung des romantischen schaffens.

Wenden wir uns nunmehr zur charakterisierung des romantischen, wie es uns in der kunst, im besonderen in der literatur entgegentritt. Als bestandteil des geisteslebens der menschheit muß es natürlich in seiner eigentümlichen psychologie aufgefaßt werden, wenn anders die psychologie als grundlage der literaturwissenschaft zu gelten hat. Für die konzeption des künstlers sind die erlebnisse als inhalte seines bewußtseins bestimmend, und zwar alle erlebnisse in gleichem grade; einerlei ob ihnen in der welt der erscheinungen eine objektivation entspricht, oder ob sie reine subjektive zustände der seele sind, die eines korrelats in der objektiven realität ermangeln. Psychologisch ist es ja völlig gleichgültig, ob ein wahrgenommener gegenstand auch wirklich vorhanden ist oder nicht, und »die halluzination ist . . . eine sinnliche wahrnehmung wie jede andere« (Parish 14; auch Lipps 6). Auch Shelley kennt keinen qualitativen unterschied zwischen „those distinct thoughts which affect a number of persons, at regular intervals, during the passage of a multitude of other thoughts, which are called 'real' or 'external objects'" und „those which affect only a few persons, and which recur at irregular intervals, and are usually more obscure and indistinct, such as hallucinations, dreams, and the ideas of madness" (PrW. II 284). Denn er sagt ja ausdrücklich, „the difference is merely nominal between those two classes of thought, which are vulgarly distinguished by the names of ideas and external objects" (PrW. II 262). Der Inhalt des bewußtseins aber gehört zwei bezirken des innenlebens des menschen an[1]). „Wir wissen, daß es eine reale

[1]) So auch Dessoir (Doppel-Ich 1), wo er die ansicht ausspricht, »daß die menschliche persönlichkeit sich aus mindestens zwei deutlich trennbaren sphären zusammensetzt, die jede für sich durch eine erinnerungskette zusammengehalten werden«. Und s. 11 unterscheidet er »zwischen jener partie des bewußtseins, die der kenntnis des individuums unterbreitet, und jener, die ihr unter normalen verhältnissen entzogen ist«.

spaltung unseres bewußtseins in oberbewußtsein und unterbewußtsein gibt" (Drews 388). Das tag- oder oberbewußtsein — bisweilen auch wachbewußtsein genannt — ist das bewußtsein des realen lebens. In ihm verlaufen die beziehungen der gegenstände der realität auf unser ich. Das oberbewußtsein ist daher auch die domäne der die gegenstände der realität wertenden funktionen der seele, die sphäre »des theoretischen und praktischen verhaltens mit ihrer auf das reale gerichteten tendenz« (Drews 389). Es ist das organ der zweckmäßigen besonnenheit, der bewußten willensentscheidung, der wertung der erscheinungen der außenwelt. Es umfaßt das reale sein. In seinen funktionen herabgesetzt oder ganz ausgeschaltet ist dieses oberbewußtsein in den schlaf- und traumzuständen der seele. Hier beginnt das nacht- oder unterbewußtsein — wohl auch traumbewußtsein genannt — zu herrschen. Durch organempfindungen, durch innere reize wird ein selbständiger, eigentümlicher bewußtseinsinhalt gebildet, an dessen zustandekommen die sinne überhaupt nicht oder doch nur sehr unvollkommen beteiligt sind. Die regulierung im ablaufe eines erlebnisses beschränkt sich nunmehr auf eine rein assoziativ — und reproduktiv — gesetzmäßige bestimmung der aufeinanderfolge der vorstellungen und gefühle. »Es ist zu berücksichtigen, daß die assoziationen im traume ablaufen und die vorstellungen sich verbinden, ohne daß reflexion und verstand, ästhetischer geschmack und sittliches urteil dabei etwas vermögen; das urteil ist höchst schwach, und es herrscht ethische gleichgültigkeit vor« (Radestock 164). Daher die frei und zügellos auftauchenden phantastischen gebilde, daher die widerspruchsvollen kombinationen von vorstellungen. Denn »während das vernünftige denken nur diejenigen vorstellungen miteinander zu verbinden sucht, auf die es besonders ankommt, also methodisch auswählt, setzt die assoziation des traumes alle gerade vorhandenen objekte zugleich« (Spitta 220). So erfolgt also — bildlich gesprochen — die assoziierung nicht nur in die länge, sondern auch in die breite. Die dadurch entstehenden dauernden ablenkungen und unterbrechungen innerhalb der einzelnen reihenbildungen erklären den widersinn und das oft unübersehbare chaos der träume. »Was in der wirklichkeit zusammengehört, wird zerrissen, und zusammenschmilzt, was getrennt ist und sich gegenseitig ausschließt« (Radestock 145). Eine leitende obervorstellung ist also im

allgemeinen nicht vorhanden oder gibt doch normalerweise nicht den ausschlag im ablaufe der vorstellungsreihen. Im wachen zustande des gesunden menschen ist das unterbewußtsein der kontrolle des oberbewußtseins unterstellt. Soweit die vorstellungen des unterbewußtseins sich in den vernünftig geordneten, realen zusammenhang der erlebnisse des oberbewußtseins eingliedern, sich in das system seiner realen beziehungen einordnen lassen, werden sie angenommen. Das dem realen zusammenhange der dinge widersprechende aber wird durch die kritische tätigkeit des oberbewußtseins als illusion oder halluzination zurückgewiesen. Für das ästhetische verhalten des menschen, für künstlerische produktion und künstlerischen genuß ist die unterscheidung dieser beiden bewußtseinsformen — auch dann, wenn man durch sie ein quantitatives mischungsverhältnis einzelner, in ihrer bewußtheit graduell verschiedener bewußtseinselemente bezeichnen will — von wichtigkeit.

Sicherlich liegt Shelleys reflexionen über das wesen der kunst, speziell der poesie, eine solche scheidung, wenn auch nicht klar bewußt, zugrunde. „Poetry is not like reasoning, a power to be exerted according to the determination of the will" (PrW. III 137). Von der poetischen schaffenskraft sagt er: „the conscious portions of our nature are unprophetic either of its approach or its departure" (PrW. III 137). Denn „poetry . . . differs in this respect from logic, that it is not subject to the controul of the active powers of the mind, and that its birth and recurrence have no necessary connexion with the consciousness or will" (PrW. III 141). In diesem zusammenhange wird auch eine an sich schwerverständliche stelle klar, an der unser dichter von der poesie sagt, „it arrests the vanishing apparitions which haunt the interlunations of life" (PrW. III 139). So kann dann Shelley von der persönlichkeit des dichters sagen, „the poet and the man are two different natures; though they exist together, they may be unconscious of each other, and incapable of deciding each other's powers and efforts by any reflex act" (PrW. IV 207).

Wir sahen vorhin, daß das oberbewußtsein realisiert und wertet. Es wendet sich dem vom bewußtsein unabhängigen realen wesen des gegenstandes zu. In ihm allein kann daher sicherlich nicht die möglichkeit der kunst liegen. Denn ihr kommt es ja auf den schein an, auf das bedeuten, nicht auf

das sein ihres gegenstandes. Sie beschäftigt sich mit dem gegenstande unabhängig von seinem realen grunde, nur nach der art, wie er sich dem bewußtsein darstellt. Im ästhetischen verhalten gibt es kein wollen und kein werten. »Das ästhetische verhalten ist ein verhalten zum schein. Der ästhetische schein aber ist nichts anderes als der anschauliche inhalt des unterbewußtseins« (Drews 396). Das ästhetische verhalten bedarf einer herabminderung der funktionen innerhalb des oberbewußtseins und einer befreiung des unterbewußtseins. Notwendig aber ist die kritische reflexion des oberbewußtseins soweit, daß die scheinwirklichkeit des ästhetischen objekts erkannt wird. In ihrer subjektiven konkretion erreichen die phänomene des unterbewußtseins oft eine erstaunlich große deutlichkeit und sinnfälligkeit. Die fülle der sinnlichen qualitäten dieser visionären gebilde geht bei den einzelnen Individuen mit einer entsprechend starken empfindlichkeit der sinne hand in hand. Und so ist denn für das schaffen des künstlers die energie ausschlaggebend, mit der die erlebnisse seiner seele stattfinden. Seine geistig-sinnliche organisation muß einer starken resonanz gegenüber den erscheinungen des lebens fähig sein. So sagt auch Shelley vom dichter: „He is more delicately organized than other men, and sensible to pain and pleasure, both his own and that of others" (PrW. III 142). Daher beim schaffenden künstler unmittelbar »die intensität und genauigkeit der wahrnehmungsbilder, die mannigfaltigkeit derselben und das interesse, das sie begleitet«, daher auch mittelbar »die stärke der empfindung und die energie der projektion, welche seinen erinnerungsbildern und den gebilden aus ihnen eigen sind« (Dilthey 342, 343). Denn „a word, a trait in the representation of a scene or a passion, will touch the enchanted chord, and re-animate, in those who have ever experienced these emotions, the sleeping, the cold, the buried image of the past" (PrW. III 138—139). Die schärfe und genauigkeit der wahrnehmungsbilder, die plastizität und lebhaftigkeit der erinnerungsbilder, „the most delicate sensibility and the most enlarged imagination" (PrW. III 138) macht es begreiflich, wie sehr künstler, „spirits of the most refined organization", leben, lieben und leiden können, ja müssen, mit ihren helden. Vorgänge und gestalten nähern sich in ihrer phantasie der halluzination.

Was immer nun die phantasie des künstlers schafft, die elemente auch der komplexesten ihrer erzeugnisse stammen sämtlich aus der erfahrung. „It is an axiom in mental philosophy that we can think of nothing which we have not perceived. When I say that we can think of nothing, I mean, we can imagine nothing, we can reason of nothing, we can remember nothing, we can foresee nothing" (PrW. II 283). So gilt denn von der dichtung: „It reproduces all that it represents" (PrW. III 111). Das freie künstlerische schaffen aber hat seine gebilde aus den bedingungen der wirklichkeit losgelöst und in eine höhere daseinsform erhoben. „But poetry defeats the curse which binds us to be subjected to the accident of surrounding impressions . . . It makes us the inhabitants of a world to which the familiar world is a chaos" (PrW. III 140).

Es ist nun ein der romantik eigentümlicher zug, daß sie diese freiheit des schöpferischen vermögens vornehmlich in der dunklen naturgewalt der wahnvorstellungen und illusionen sieht. Auch Shelley, der es ausdrücklich als einen irrtum abweist, „to assert that the finest passages of poetry are produced by labour and study", erkennt in „instinct and intuition" die Charakteristika der „poetical faculty" (PrW. III 137). Und die romantik bedeutet ja anbetung und vergötterung des instinkts, des triebes, des unbewußten im menschen. Denn „it (die poesie) acts in a divine and unapprehended manner beyond and above consciousness" (PrW. III 109). Für die romantik hat das schaffen des dichters in einem traumzustande statt, der dem zustande des irrsinnigen und nachtwandlers nahe kommt, und der vom traume des gesunden menschen prinzipiell nicht verschieden ist. Dieser gedanke ist, wie wir oben sahen, auch Shelleys geistiges eigentum (PrW. II 284). »Die ästhetische tätigkeit ist eine allgemein menschliche, kann sich aber in der masse nur als minimum im traume und unklaren vorstellungen entwickeln« (Schleiermacher, vorlesungen über ästhetik 108). Shelley, dem „prophecy an attribute of poetry" (PrW. III 104) ist, fährt daher fort: „In everything any man ever wrote, spoke, acted, or imagined, is contained, as it were, an allegorical idea of his own future life, as the acorn contains the oak" (PrW. IV 170). Diese traumhaften zustände künstlerischer konzeption zu fördern, sah man in dem opium ein

geeignetes mittel. Denn phantasieerregung und leidenschaft sind ja die treibenden kräfte der romantik, phantasieerregung um jeden preis, als selbstzweck oder zum zwecke schönheit zu gestalten. Phantastisch und hyperrealistisch ist die romantik. Phantastisch von den „tumultuous dreams" eines De Quincey mit ihren abbildern des quälenden und vulgären im leben, bis hin zu den »schauerhaft süßen träumen« eines Jean Paul oder den ätherischen, göttlich-schönen erscheinungen in Shelleys visionen. Ihre gestalten und vorgänge reizen durch das halbdunkel, in das sie gehüllt sind. In knappen andeutungen werden seltsame begebenheiten skizziert: gespenstische meerfahrten, verschwörungen, geheimnisvolle szenen mit verbrechern, räubern, verkleideten. Dabei bekommt die umgebung wichtigkeit. In sorgfältiger detailkunst wird sie stimmungsvoll ausgemalt. Die metrik sucht ganz neue oder ganz alte formen im rhythmus und stil der volksballade. In der metrik bekundet sich die englische romantik vollkommen als liberalismus der literatur (V. Hugo). In Pope hatte die englische verskunst ihren höhepunkt erreicht. Nun aber gab man das heroic couplet auf und wandte sich dem blank verse, der Spenserstanze, dem Sonett zu. Die rhetorik schillert in allen farben: direkte rede, wiederholung von sinn, wort, silbe, anlaut packen den leser. Die romantik will begeistern und hinreißen, alles belehren liegt ihr fern. Die lyrik ist das gebiet ihres schaffens.

3. Charakterisierung der romantischen poesie.

Zum eigentümlichen vorwurfe ihrer dichtung wird die romantik durch die besondere kultivierung des nachtbewußtseins im seelenleben des menschen geleitet. »Gerade was gemeinhin als fundamental gepriesen wird, ist in wirklichkeit die unterdrückung unserer natürlichen anlage, und die halluzinationen, die man gewöhnlich für eine krankhafte verirrung hält, bilden wenigstens in statu nascendi den stamm unseres geistigen lebens« [1]). Und diese pflege gerade der natürlichsten und primitivsten bewußtseinsinhalte enthält ja einen direkten hinweis auf die engen beziehungen zwischen romantischer dichtung und natur. Liebe zur natur durchweht die romantik, ein völliges aufgehen des dichters in der belauschung, betrachtung und wiedergabe der

[1]) Dessoir 37. So auch Radestock 37, und Volpers 79.

natur mit all ihren stimmungen, rätseln und formen. Bei dieser innigkeit mit der natur sucht der romantiker bis in ihre geheimsten, weihevollsten winkel einzudringen: höhlen und tiefe schluchten können daher in seiner dichtung eine bedeutende rolle spielen. Durch personifizierung, beseelung und verlebendigung sucht er das objekt der anschauung näher zu bringen, dem innigen und liebevollen verständnis des menschen zu assimilieren und zur ästhetischen auffassung auf die höchstmögliche konkretionsstufe der schönheit zu erheben. Es gilt, „to awaken in all things that are, a community with what we experience within ourselves" (PrW. II 268). Dies eigenartige persönliche verhältnis nennt Shelley „a secret correspondence with our heart" (PrW. II 269), und „inconceivable relation to something within the soul" (PrW. II 269). Hierin ist alles eingeschlossen: neben den lebewesen vom niedrigsten wurm bis zum vernünftigen herrentier, vom hilflosen kinde bis zum voll entwickelten menschen, die ganze leblose, durch die romantische naturphilosophie beseelte natur. Liebe ist das gemeinsame band, das sie alle zusammenschließt. Und liebe ist ja die grundtendenz der romantik, ihre poesie ist moderner minnesang. Alles ist liebe, und die liebe ist alles. Alles liebt und alles wird geliebt, denn alles ist beseelt. Eine mythologische naturauffassung ist der romantik eigentümlich. Hier sehen wir, daß die romantik die menschlichste und primitivste poesie umfaßt, und so konnte Shelley sagen, „poetry is connate with the origin of man" (PrW. III 100). Im mythus wurzeln religion und poesie. Und das dämonische element haben die wahrhaften künstler mit den mystikern, den märtyrern und propheten gemeinsam. Auch Shelley verehrt in dem künstler den propheten, den heiligen. Der primitive mensch bevölkert die welt mit dämonen, und es ist dasselbe mythenbildende bewußtsein des menschen, das im volke dem geister- und gespensterglauben ewig neue nahrung zuführt. In der mythologie, die der romantik eigen ist, bedeutet es nur eine konsequenz des nach einheit strebenden menschlichen geistes, wenn die dämonologische naturauffassung durch die annahme einer weltseele begrenzt und abgerundet wird. In der weltseele ist die ehe zwischen natur und geist vollzogen. „C'est que le phantéisme est par excellence la doctrine philosophique des artistes, des poètes et, en général, des esprits intuitifs" (Chevrillon 547). Und in der

romantischen naturanschauung erkennen wir den poetischen pantheismus wieder, dem Rousseau in seiner „Nouvelle Héloïse" künstlerischen ausdruck verliehen hat. Seine gedanken- und gefühlswelt setzt er in beziehung zur welt der phänomene und begründet eine subjektive naturauffassung. Das sympathetische naturgefühl macht er eigentlich zum gemeingut der europäischen kultur. Er vereinigt naturerkennen mit wärme und innigkeit der empfindung. Auch Shelley weiß, „true knowledge leads to love" (PrW. III 79). Bei Rousseau finden wir nicht nur das charakteristische romantischer naturanschauung, sondern auch den romantischen freiheitsdrang. Ihm ist auch Shelley zu großem danke verpflichtet.

Charakteristisch für die romantik ist auch der ungezügelte phantasietrieb. Das märchen ist die zu seiner befriedigung geeignete kunstform. Es führt ja in das land der unbegrenzten möglichkeiten. Was auch phantasie und leidenschaft verlangen, hier geht es in erfüllung, da man hier das wunder noch gern gelten läßt. Und nach Novalis muß alles poetische märchenhaft sein. Das märchen ist ihm gleichsam der kanon der poesie (Schriften III 165). Die romantik mit ihrer ungestümen leidenschaftlichkeit ist jagd nach dem absoluten, sie ist unendlichkeitsdrang. Das unendliche aber läßt sich nicht unmittelbar fassen. Deshalb muß das symbol als mittel eintreten. Auch die personen des märchens haben ja symbolische, nicht individuelle bedeutung. Dasselbe gilt vom mythus. Da die mythendichtung in der romantik die symbolik der unendlichen weltseele, der „soul of nature" bei Shelley, ist, muß die mythologische naturauffassung in erster linie als poesie gewürdigt werden, nicht als philosophie. Dies ist zu berücksichtigen, denn es ist tatsache, daß man sehr leicht geneigt ist, in dem romantiker mehr den philosophen als den dichter zu sehen, weil allerdings das bestreben der romantik, poesie und philosophie in eine einheit zu verschmelzen, die poetische kraft in ihrer wirksamkeit oft stark hemmt. Die romantik war überreich an neuen, fruchtbaren ideen, aber sie war nicht immer imstande, ihnen in der konkreten anschauung ein adäquates korrelat zu setzen. Kunst entspringt der phantasiebetätigung des menschen. Die phantasie aber wird wesentlich durch gefühlswerte, nicht durch intellektuale werte bestimmt. Da es der romantik nun auf die wiedergabe von gefühlen und

stimmungen vor allem ankommt, muß sie der musik eine hohe bedeutung zuweisen. Sie bevorzugt akustische bilder gegenüber optischen. Die romantiker leben und denken musik, sie reden von einem denken in tönen, sie fühlen und dichten sie. Musik ist für sie von gleichem wesen wie liebe. Die möglichkeit beider ist die harmonie. Die romantik bedeutet ja poesie der liebe, sie ist unendliche, nie gestillte sehnsucht, ruhelose jagd nach dem ewig unerreichbaren. Leben ist ihr unerfülltes wünschen, unersättliche hoffnung, daher leiden und schmerz. Die romantiker aber fühlen sich eins mit der welt. Sie fühlen die welt in sich und sich in der welt. Ihr gefühl erweitert sich daher zum weltgefühl, ihr schmerz wird zum weltschmerz. Jedes zeitalter hat seinen realismus und seinen idealismus, seine wirklichkeit und seine utopie. Auch das zeitalter der romantik. Aus dem gegensatze zwischen wirklichkeit und ideal, aus der unvereinbarkeit beider entspringt die romantische ironie, das sich-überheben-können über alles, auch über das eigne ich. Die romantische ironie ist eine folge ausgeprägtester selbstbetrachtung, vereint mit der tendenz der höchsten wertung. Nicht verachten will sie die welt und sie zum spielzeug erniedrigen, sie will sie vielmehr in gegensatz bringen zu der von ihr gesetzten ernsten wahrheit einer höheren seinsmöglichkeit, die für den romantiker bereits zur psychologischen realität geworden ist. Folgt nun aus der romantischen ironie oder dem weltschmerz, daß die philosophie der romantik pessimistisch sein müsse? Darauf wäre zu sagen, was für jede philosophie gilt: sie soll und muß weltverneinend sein, sofern sie die naive weltanschauung durch ihre doktrin in trümmer schlägt; weltbejahend hat sie zu sein, sofern sie höhere werte herausstellt.

Soviel über die elemente der romantischen kunst, soweit sie subjektiver art sind. Die objektive seite der romantik ist durch ihr eigentümliches material charakterisiert. Der romantiker geht in die vergangenheit zurück. Er ist der große sucher in der literatur, der sucher des idealen. Der geschichts- und altertumsforschung gibt er dadurch neues leben. Er greift zurück auf die gotik und auf das ritterliche mittelalter. Das griechische in architektur und literatur wird teilweise abgelöst durch eine neue geschmacksrichtung. Zwischen griechischer und gotischer architektur ist für ihn etwa derselbe unterschied wie zwischen klassischer und romantischer poesie.

Hauptteil.

Shelley als romantiker.

1. Die persönlichkeit des dichters.

Die poesie der romantik ist zum großen teil moderner minnesang, sie ist durchaus subjektiv. Das ist auch von Shelleys dichtung zu sagen. „Whether he was the poet with high hopes for man, or the poet who describes himself — it is always Shelley that we see and feel in his poetry, not a man made up in any way for presentation to the world . . . Every lyric is an outburst of himself, of what he felt passionately for others or for himself" (Brooke 122). Zur richtigen auffassung und wertung seiner poesie ist deshalb eine kurze charakterisierung der geistig-sinnlichen organisation seiner persönlichkeit notwendig.

Schon als knabe zeigte Shelley eine eigentümliche neigung zum unnatürlichen und schrecklichen (Symonds 16).

> „While yet a boy I sought for ghosts and sped
> Through many a listening chamber, cave and ruin,
> And starlight wood, with fearful steps pursuing
> Hopes of high talk with the departed dead." (PW. 527, 49ff.)

Diese disposition, verbunden mit einer überaus hohen empfindlichkeit und großen schärfe der sinnesorgane (PW. 30, note), macht die somnambulen zustände seiner seele und die visionen verständlich, die bei ihm bisweilen eine derartig hohe intensität erlangten, daß er verschiedentlich das opfer einer halluzination wurde und nicht objektive tatsache und subjektive vorstellung zu unterscheiden fähig war (Symonds 91). „But he was never at any time a reasonable man, and there was never a time when he was not under one form or another of hallucination" (Symons 272). Hier wären zu erwähnen die vision des nackten kindes, die seines doppelgängers und die der frau mit vier augen. Wie sehr sich überhaupt bei ihm die halluzination in ihrer hohen sinnfälligkeit der wirklichkeit näherte, das zeigen erlebnisse wie das attentat zu Tannyralt, die verliebte dame, der angriff, der angeblich auf dem postamte zu pisa auf ihn gemacht wurde, sein kampf gegen einbrecher, die in der nacht des 26. Februar 1821 sein leben bedroht haben sollen; man ist versucht, sie mit wahrscheinlichkeit als hirngespinste seiner krankhaft erregten phantasie anzu-

sprechen. In Shelleys sinnlicher organisation ist ein stark krankhafter zug angelegt. Seine „extreme sensibility“ und „overstrained sensitiveness“ fanden in seiner krankheit stets neue steigerung (PW. 30, note). Der duft der narzissen konnte ihn nahezu ohnmächtig machen. Bei seiner hohen sensitivität war er auch — infolge eines unwiderstehlichen zwanges — den dingen oft sehr stark zugänglich, die seinen ekel und haß erregten (Hogg 514). Er sah häufig im leben besonders das quälende, vulgäre. Das zeigen bis zu einem gewissen grade seine ergreifenden schilderungen von dem unendlichen elend in der welt. Hierüber später. Wir wissen, daß Shelley, wie dies auch nach den einleitenden bemerkungen nicht anders zu erwarten steht, eine überaus feine und scharfe beobachtungsgabe hatte, daß

„every sight
And sound from the vast earth and ambient air,
Sent to his heart its choicest impulses;“ (PW. 16, 68f.)

daß er naturphänomene oft mit mikroskopischer deutlichkeit wahrnahm. Nichts aus der „beautiful and majestic scene of earth“ entging ihm. Die betrachtung der natur nahm einen großen teil seines lebens in anspruch (PW. Pref. XIV). Eifrig spazieren zu gehen, träumend zu wandern und dabei rastlos dem unendlichen nachzujagen, das liebte Shelley ganz nach art der romantiker. Oft wanderte er allein im walde (PW. 153, note) oder segelte nachts beim bleichen schimmer des mondes zu seiner lieblingsgrotte hinaus (PW. Pref. XIV), um dort mit der natur in feierlicher stille allein zu wachen. Er hat die unergründliche natur in all ihren stimmungen belauscht (PW. 35, note). „Full of passion and reflexion were his solitary hours“ (PW. 547, note). Das traumleben, das für das romantische schaffen von so großer wichtigkeit ist, findet sich auch in Shelleys dichtungen in ausgedehntem maße wieder und ist für seine persönlichkeit von autobiographischer bedeutung. Oft greifen sich seine helden an die stirn und fragen sich: ist's traum? ist's wirklichkeit? Der romantik ist ja traum poesie und poesie wirklichkeit. Wenn Shelley auch in seiner jugend zeiten durchlebte, in denen er die sozialen, die ethischen wissenschaften und die philosophie der kunst, besonders der dichtkunst vorzog, mit zunehmender reife drängte ihn seine neigung doch in die eigentümliche veranlagung seines innen-

lebens hinein. Er fühlte sich zum dichter bestimmt. Seine große empfindlichkeit sinnlichen eindrücken gegenüber verband sich mit einer starken reizbarkeit überhaupt, und oft gab er seinen gefühlen in zügelloser und leidenschaftlicher weise ausdruck (PW. Pref. XII). Bei einer derartigen veranlagung mußte er natürlich im praktischen leben mit allen institutionen in konflikt geraten, die mit zwang, autorität, disziplin, konvention dem menschen fesseln auferlegen [1]). Schon als kind empfand er den heftigsten widerwillen gegen tyrannei, ungerechtigkeit, gewalttätigkeit. Und „passion for reforming the world" macht bald sein ganzes innenleben aus. In politischen streitschriften gab er schon in jungen jahren seinem widerwillen beredten ausdruck. Reformbestrebungen nahmen nach und nach den weitesten raum in seiner ideenwelt ein und verleihen allen seinen helden — nur mit ausnahme von Cenci — autobiographische Bedeutung. Seine emanzipation von allem, was konvention heißt, trieb ihn allmählich ganz der einsamkeit in die arme (PW. Pref. XIV). Sie aber ist nicht nur des menschen trösterin und freundin, sie kann ihm auch zur ärgsten feindin werden. Einsamkeit und krankheit lenkten Shelleys Blick nach innen und führten ihn zu krankhafter selbstbeschauung. Gewiß, alle großen naturen neigen zur einsamkeit, sie suchen das ewige, das sein im steten wechsel; ihre interessen sind auf das unendliche gerichtet. Und was auch der dichter erlebt und erlitten haben mag, es erwacht für ihn zu neuem, höherem dasein, wenn er es in der einsamkeit, fern vom prosaischen alltag und vom lärm der welt, durch die heiligkeit der andachtvollen stille der natur geläutert in sich aufnimmt. Bei Shelley erzeugte das gefühl der vereinsamung zusammen mit dem schmerze eines liebebedürftigen und mit tiefer sehnsucht nach dem unendlichen erfüllten herzens den weltschmerz des unbefriedigten idealisten. Shelley mußte sich geistig vereinsamt fühlen, denn seine ideen nehmen häufig für das verständnis seiner mitmenschen einen viel zu hohen flug. Das mußte er sich selbst gestehen:

„. . . Alone through the world's wilderness
. . . I trod the paths of high intent." (PW. 39, 64.)

Einsam und schwer zu wandeln sind die pfade, die zu den ro-

mantischen höhen seiner tugend führen. Betäubend war der göttliche schein seines ideals in seinen „dreams of what ought to be or may be" für die menschen seiner umgebung. Wenn der romantiker einerseits stark zur einsamkeit neigt, sie häufig aufsucht, so ist damit durchaus nicht die stärke seines sozialen triebes charakterisiert. Es bleibt noch zu bedenken, daß die deutsche romantik den deutschen salon begründet hat, daß in den reihen der englischen romantiker die idee der pantisokratischen republik ihre pflege erfuhr, daß die „seeschule" ein zusammenleben und zusammendichten von bodenständigen vertretern der englischen romantik in sich begreift. Der romantiker ist in seiner lebenseinrichtung sogar sehr stark von dem triebe zur gemeinschaft bestimmt. Auch bei Shelley ist dieser trieb zur geselligkeit — zu einer geselligkeit im trauten heim — sehr stark ausgeprägt. Er sagt ja selbst: „Social enjoyment in some form or other is the alpha and omega of existence" (PrW. IV 118). Allerdings hat er es dabei auf einen kleinen kreis von bekannten abgesehen. „I find saloons and compliments too great bores; though I am of an extremely social disposition" (PrW. IV 163). Häufig las er seiner frau am abend vor, und an der unterhaltung über zeitfragen beteiligte er sich lebhaft und mit großer beredsamkeit. Oft aber trieb es ihn plötzlich aus der heitersten umgebung mit unwiderstehlicher gewalt hinweg in die einsamkeit, in der ihn dann nur ein buch vor den schwärzesten gedanken bewahren konnte (PW. 567, note).

So ist in ihren hauptzügen die persönlichkeit beschaffen, deren lebenswerk wir nun unter dem gesichtspunkte des romantischen betrachten wollen. Die widersprechendsten züge scheinen in ihm vereint: glühender enthusiasmus und heiße liebe neben melancholie und weltschmerz, optimistisch gefärbte lebensanschauung neben düsterem pessimismus. Indessen liegen hierin psychologisch betrachtet keine widersprüche. Der bogen, zu straff gespannt, zerspringt eben. Und das gefühl der lust verwandelt sich in starkes unlustgefühl, wenn die erregenden faktoren eine außergewöhnlich hohe intensität annehmen. So auch bei Shelley. Alle züge sind bei ihm ins extreme ausgebildet. Sein ideal ist das denkbar höchste. Wir wollen nun sehen, wie weit wir diese persönlichkeit, die sich in ihren

dichtungen wiederfinden können. Die kunstkritischen bemerkungen, die wir von Shelley selbst besitzen, sollen dabei führen und unterstützen.

2. Shelleys poetische und kritische werke.

a) Objekt der kunst.

Mit der romantik hat Shelley eine eigentümliche naturphilosophie gemein. Allerdings verleiht die art der künstlerischen behandlung dieser naturanschauung seiner ganzen naturdichtung ein besonderes gepräge, durch das er sich von vielen anderen sog. naturdichtern, auch von dem romantiker Wordsworth, an dem er doch sein naturgefühl herangebildet hat, deutlich unterscheidet. Shelley kennt kein einfaches beschreiben, überall zeigt sich der wunderbare traumcharakter seiner szenerie. Im gegensatze zu Wordsworth sah er in der natur „a palette set for his brush; not a habitation prepared for his inhabiting, but a Coliseum whence he might quarry stones for his own palace“ [1]). Darauf weist auch schon Brandes hin (Brandes 241). Eine geniale anschauung der welt sub specie aeternitatis ist die grundlage der eigenartigen naturschilderungen Shelleys. Das objekt der kunst ist für ihn die platonische idee, das eigentliche wesen der phänomene, das, worauf die dinge ihrer innersten natur nach angelegt sind. „A clinging to the subtler inner spirit rather than to the outward form“ nennt es Mrs. Shelley treffend (PW. Pref. XI). Der realen welt stellt der dichter die welt der reinen formen gegenüber,

„where do inhabit
The shadows of all forms that think and live
Till death unite them and they part no more;
Dreams and the light imaginings of men,
And all that faith creates or love desires,
Terrible, strange, sublime, and beauteous shapes.“
(PW. 208, 197 ff.)

Und von der Witch of Atlas konnte er singen

„to her eyes
The naked beauty of the soul lay bare,
And often through a rude and worn disguise
She saw the inner form most bright and fair.“
(PW. 380, 570 ff.)

Dies innere wesen der dinge kann sich in der zeitlich-räumlichen welt der erscheinungen wegen der zahlreichen hemmungen nicht auswirken. Der künstler hebt sie heraus aus dem kausalen zusammenhange der naturerscheinungen in eine höhere daseinsform. „It (die poesie) creates anew the universe" (PrW. III 140). Denn der dichter „participates in the eternal, the infinite, the one; as far as relates to his conceptions, time and place are not" (PrW. III 104). Derselbe gedanke ist auch in *Queen Mab* ausgesprochen,

> „but matter, space, and time in those aërial mansions cease to act."
> (PW. 759, 91.)

Dem wahren dichter ist die idee nicht etwas künstlich fabriziertes, vielmehr das eigentlich reale. Und ein gedicht ist demnach für Shelley „the very image of life expressed in its eternal truth" (PrW. III 108). Die künstlerische behandlung der idee macht den wahren realismus in Shelleys schaffen aus. Durch beseitigung der hemmungen sollen sich die strebungen an den unvollkommenen objektivierungen der uns umgebenden welt auswirken. „Poetry turns all things to loveliness; it exalts the beauty of that which is most beautiful, and it adds beauty to that which is most deformed . . . It transmutes all that it touches and every form moving within the radiance of its presence is changed by wonderous sympathy to an incarnation of the spirit which it breathes" (PrW. III 139).

Diese „incarnation of the spirit" wird durch symbol und allegorie ermöglicht. Beides spielt bei unserm dichter eine bedeutende rolle. Die entwicklung des weiblichen idealwesens zieht sich durch seine ganze kunst hindurch. In Jupiter allegorisiert Shelley das prinzip des bösen, der unterdrückung, in Prometheus verherrlicht er die ewige gerechtigkeit, den sieg des guten in der welt. In der Queen Mab feiert er „. . . the poetical imagination which reveals the highest truths" (Todhunter 45), in der Witch of Atlas die große versöhnende aufgabe der dichtkunst. „It (die poesie) marries exultation and horror, grief and pleasure, eternity and change; it subdues to union, under its light yoke, all irreconcilable things" (PrW. III 139). Auch in der künstlerischen deutung der natur erhält das symbol eine große bedeutung.

b) Die weltseele: liebe, optimismus, freiheitsdrang.

Die liebe, die Shelley mit der natur verbindet, ist bei dem dichter der grundzug in der gestaltung ihrer phänomene. „Love whom he did not define, but whom he felt behind and in the universe" (S. Brooke 128), bildet den kernpunkt seines ganzen lebenswerkes und seiner persönlichkeit. Wer sein leben erhalten will, der muß es aufgeben. Wer zur entäußerung der eigenen persönlichkeit fähig ist, der wird sich in allem, was ihn in der natur umgibt, wiederfinden. Genialität ist nach Schopenhauer vollkommenste objektivität. »Zum reinen, willenlosen erkennen kommt es also, indem das bewußtsein anderer dinge sich so hoch potenziert, daß das bewußtsein vom eigenen selbst verschwindet« [1]). „The great secret", erläutert Shelley, „is love; or a going out of our own nature, and an identification of ourselves with the beautiful which exists in thought, action, or person, not our own" (PrW. III 111). S. Brooke sagt daher sehr treffend: „Shelley . . . could strip himself clean of humanity and of Shelley, and move among the elements like one of themselves" (Brooke 157 f.). Der hohe grad, in dem Shelley zu dieser selbstentäußerung fähig war, stellt ihn über alle anderen großen dichter seiner zeit. Es handelt sich hier nicht um einen mangel an subjektivität, sondern um die form der objektivität, deren quelle erweiterte und vertiefte subjektivität ist. Es ist sein von seinem sein, was der romantiker durch die einfühlung des eignen ich in die naturphänomene in der natur wiederfindet. Die verneinung des subjektiv gerichteten und egoistisch beschränkten willens läßt in ihm das hohe lustgefühl des sichselbsterfassens im angeschauten gegenstande zustande kommen. „Desinterested benevolence is the product of a cultivated imagination, and has an intimate connexion with all arts which add ornament, or dignity, or power, or stability to the social state of man" (PrW. II 209). Diesen zustand des reinen ästhetischen verhaltens faßt Shelley als das herrlichste im menschen. „All the theories which have refined and exalted humanity" — und dazu gehört ja vor allem die kunst — „have been based upon the elementary emotions of desinterestedness, which we feel

[1]) Schopenhauer, W. als W. u. V. Erg. zu buch 3, kap. 3.

to constitute the majesty of our nature" (PrW. II 309). In der abtötung egoistischer interessen, dh. in der liebe, wurzelt die schönheit, aber „selfishness is the offspring of ignorance and mistake" (ebenda). Die liebe ist also für Shelley die möglichkeit der kunst.

Hieraus ergibt sich auch die bedeutung, die für ihn die weltseele hat. Für seine weltanschauung ist sie charakteristisch. Dabei aber hat sie mehr sinn und wert eines poetischen postulates als eines philosophischen dogmas. Shelley war ein dichter, nicht ein philosoph, ein seher, nicht ein denker. Der sehnsuchtsdrang der romantik aber läßt ihn in der philosophie umherflattern „like a celestial butterfly, sipping the unsatisfying honey of one system after another" (Todhunter 37). Natürlich kann man viel spinozismus aus Shelleys werken herauslesen, aber man wird noch mehr in sie hineinlesen, wenn man — wie es ja Coleridge gegenüber häufig geschehen ist — annimmt, daß eine allgemeine übereinstimmung der gedanken notwendig eine unmittelbare beeinflussung beweise. Bei Shelley ist alles belebt und durchdrungen von der einen weltseele. Die natur wird durchgeistigt, von geist gesättigt. Der romantik ist ja der tod und das tote unfaßbar. Auch die gestirne, die in ihrem laufe die ehernen gesetze ihres daseins erfüllen, sind beseelt. Durch die weltseele fühlt sich der romantiker als brudergeschöpf aller kreaturen, als teil des weltganzen. Denn „the existence of distinct individual minds . . . is likewise found to be a delusion. The words I, you, they, are not signs of any actual difference subsisting between the assemblage of thoughts thus indicated, but are merely marks employed to denote the different modifications of the one mind . . . I am but a portion of it" (PrW. Pref. XI). In der weltseele liebt er den ganzen kreis der schöpfung. Und leidenschaftliche liebe, „love . . . warmed by earnest passion" (PW. Pref. XI) ist ja das wesen der romantik. Wie nun die weltseele ihrer natur nach liebe bedeutet, so ist die harmonie im weltganzen ihre wirkung.

„. . . All things speak
Peace, harmony and love. The universe,
In Nature's silent eloquence declares
That all fulfil the works of love and joy —."

(PW. 765, 1957.)

Diese liebe ist als ein unendlicher, nie gestillter sehnsuchtsdrang wie in den kristallformen der gesteine, in den trieben der pflanzen und in den instinkten der tiere, so auch im herzen der menschen. Sie ist „the bond and the sanction which connects not only man with man, but with every thing which exists“ (PrW. II 268). Alles belebt sich unter den händen unseres dichters, und „to love and to be loved“ bezeichnet das innige verhältnis zwischen dichter und natur.

„I have heard friendly sounds from many a tongue
Which was not human — the lone nightingale
Has answered me with her most soothing song,
Out of her ivy bower, when I sate pale
With grief and sighed beneath; from many a dale
The antelopes who flocked for food have spoken
With happy sounds, and motions, that avail
Like man's own speech.“ (PW. 129, 380 2 f.)

So stellt er die natur in den mannigfaltigsten tönen dar und faßt sie als mitfühlend auf. „There is eloquence in the tongueless wind, and a melody in the flowing brooks and the rustling of the reeds beside them“ (PrW. II 269). Die winde, die geister der lüfte, umgaukeln den wachenden oder träumenden dichter mit sanften schwingen. Liebkosend neckisch spielen sie mit den dürren blättern in flatterndem fluge. Die blumen wiegen ihr schönes haupt leicht in den lüften und bieten den bunten schmetterlingen wohlwollend ihre honigkelche zur labung. Die bäume nicken in geheimnisvollem rauschen, wenn die geister der lüfte in ihren kronen ihr lustiges spiel treiben. Die gurgelnde quelle unten freut sich in zufriedenem lächeln, wenn über ihrem spiegel der abendstern sein bleiches licht ausgießt und in ihr seine schönheit bewundert. Ruhig und friedlich wandeln die geister des meeres in ihren korallenhainen. In gespensterhaftem gewimmel eilen die wolken am himmelszelte dahin, die „angels of rain and lightning“, die „spirits among the spheres“. Wie geistertritte klingt es geheimnisvoll, wenn das welke laub zu fallen beginnt. Leise seufzen die blätter und beweinen den tod eines einsamen und verlassenen menschen. Die vögel auf den bäumen, die weißen lilien auf dem felde träumen ein ganzes leben.

„How beautiful is night! the balmiest sigh,
Which vernal zephyrs breathe in evening's ear,
Were discord to the speaking quietude
That wraps this moveless scene.“ (PW. 765, 241 f.)

Die naturbelebung ist eine der hauptformen der phantasietätigkeit Shelleys. Dabei ist es immer die reine, lautere liebe, die uns allenthalben so sehr anspricht. Nicht ein atom ist ja in der weiten natur, das nicht einst mensch gewesen ist (PW. 761, 211), auch der geringste wurm, der im staube kriecht, besitzt „spirit, thought, and love". Leidenschaftliche liebe geht bei Shelley hand in hand mit einer mythologischen begabung, in der ihm kein moderner dichter gleichkommt.

Eine besondere bedeutung hat für den romantiker die liebe zum weibe. Der romantiker ist der moderne troubadour, der vertreter einer vorwiegend ästhetisch-frauenhaften kultur. Das weib wird auf den thron erhoben, und verehrend kniet der sänger vor ihm nieder. Das weib ist ja der wahre typus der sensibilität. Sein innenleben ist wesentlich gefühlmäßig orientiert. Es hat ein besonderes interesse für träume und ahnungen. Ihm fühlt sich die natur des romantikers mit ihrer weiblich-sensiblen veranlagung wesensverwandt. So auch Shelley. Man nehme das weib aus Shelleys leben, man nehme die reine liebe zu ihm und seiner idealen vergötterung aus Shelleys dichtung, und man hat dem leben des dichters wert und adel, seiner dichtung aber die seele und triebkraft genommen. Shelley ist ein liebesvirtuose in höchster reinheit und sittlichkeit. Weib aber ist ihm mit liebe identisch. „En effet, de loin en loin, plus clairement qu'ailleurs, l'Esprit nous apparaît dans la femme" (Chevrillon 802). Im weib und durch das weib offenbart sich dem dichter die alles bewältigende kraft der liebe. Von Harriet konnte er singen:

> "Whose eyes have I gazed fondly on,
> And loved mankind the more?" (PW. 754, 7.)

Zart und innig, sanft und weich wollen die romantiker werden. Die liebe entwickelt sich ihnen zur welt, die welt wird ihnen zur liebe. Freundschaft und liebe charakterisieren das leben der romantiker und Shelleys. Und wer weiß, ob nicht auch Shelley sein bestes in der intimen plauderei, im verkehr mit nur wenigen vertrauten gegeben hat, so daß es uns, einst

> „A tale more fit for the weird winter nights",
> (PW. 382, 670.)

stets verschwiegen bleiben wird! Diese unendliche liebe zeigt sich in den dichtungen Shelleys ewig neu und jung. Schwärmerei ist das vorrecht der jugend gegenüber der abgeklärten reife

des alters. Und Shelley starb ja auch in der blüte des lebens. Romantisch ist eben gleichbedeutend mit jugendrausch, klassisch bedeutet reife und abgeklärtheit des alters. Der klassische dichter ist mehr der langsame, der romantiker dagegen der rasche, mit großer aktionsgeschwindigkeit begabte. So lieben die romantiker alles: vaterland und welt, freund und weib, wunder, zauber und der täuschung schönen schein. Mit so inniger liebe aber kann der romantiker nur hegen und pflegen, was er dieser liebe wert erachtet, was er in seinem sein für gut oder in seinem streben für entwicklungsfähig hält.

Auch Shelley ist von einem unerschütterlichen glauben an die perfektibilität der objektiven wirklichkeit erfüllt.

„Yet every heart contains perfection's germ."
(PW. 772, 147.)

Auf dieser überzeugung baut sich sein ganzer idealismus auf und erhält von hier aus seine optimistische färbung. Shelley, der selbst den größten teil seines kurzen lebens körperlich krank war, wußte sich den idealen flug des geistes frei und ungeschwächt zu erhalten. Unermüdlich sucht er seinen hohen idealen in der kunst ein dasein und in der welt des geistes anerkennung zu verschaffen. Durch das morgentor des schönen läßt er uns einen blick tun in das land der erkenntnis.

Seine höchste bedeutung erhält dieser optimismus in Shelleys romantischem freiheitsdrange auf sozialem, ethischem, religiösem gebiete. Shelley ist der künstlerische vertreter des fortschrittes durch regeneration, nicht durch revolutionäre mißachtung des entwicklungsgedankens im leben. Und der reale gedanke, der seinen zahlreichen schöpfungen einer utopie zugrunde liegt, ist der, daß eine gesundung unserer unhaltbaren sozialen zustände nur durch „resolute perseverance" erreicht werden kann, durch „systematic efforts of generations of men of intellect and virtue. Such is the lesson which experience teaches now" (PW. 33—34). Diese anschauungen von einer „bloodless revolution" prägen sich deutlich in dem schicksale des königs in *The Revolt of Islam* aus. Der gestürzte herrscher ist so gezeichnet, daß das menschliche mitgefühl die auffassung bestimmt. Man hat den tiefen eindruck, daß es so kommen mußte. Die ehernen gesetze der evolution haben sich hier erfüllt. Aus dem poetischen pantheismus folgt ja der eigentümliche charakter seiner sozialen anschauungen: leiden-

schaftliche liebe liegt auch ihnen zugrunde. In seinem ideal kommt ihm Ruskin ziemlich nahe. Carlyle will ja alle menschen zu treuen dienern machen, zu aristokratischen arbeitern. Er ist idealist. Ruskin aber geht weiter, er ist utopist. Er will die massen durch kunstwerke, durch die feinsten früchte am baume der menschlichen kultur erziehen. Er ist der geistesaristokrat, in seinen theorien von rein subjektivem empfinden allein getragen. Ruskin, der es ja sogar für möglich hielt, die maschine aus dem modernen erwerbsleben auszuschalten, will alle menschen zu fürsten machen. Er will übervölker. Der arme soll leben wie der reiche. Shelley nun glaubt, daß durch „Science, Poetry, and Thought" (PW. 339, 63—64) auch dem ärmsten so viel glück zuteil werden könne, daß er sich in zufriedenheit mit seinem traurigen lose abfinde. Nietzsche wollte im grunde übermenschen auf kosten der unteren, den endlichen sieg des starken und den untergang des schwachen. Auch Shelley will übermenschen. Durch verschiedene variationen hindurch hat er dieser idee in Prometheus den höchsten künstlerischen ausdruck gegeben. Prometheus aber ist der übermensch gerade sofern er künstler ist. „Strange combinations out of common things" (PW. 242, 32) und „divine harmonies" (PW. 242, 38) sollen sein wirken bezeichnen. Daß Prometheus der künstler ist, wird deutlich ausgesprochen, wenn er Asia verspricht

> „And lovely apparitions, — dim at first,
> Then radiant, as the mind, arising bright
> From the embrace of beauty (whence the forms
> Of which these are the phantoms) cast on them
> The gathered rays which are reality —
> Shall visit us, the progeny immortal
> Of Painting, Sculpture, and rapt Poesy,
> And arts, though unimagined, yet to be." (PW. 242, 49ff.)

Wenn so in Shelleys auffassung der künstler, dh. der dichter im weiteren sinne des wortes, in Prometheus als der übermensch gefeiert wird, so entspricht das vollkommen den anforderungen, die der dichter, ganz wie die romantik, an die poesie stellt. „All high poetry is infinite" (PrW. III 129). Denn „poetry is indeed something divine", und ihre aufgabe ist es, „to bring light and fire from those eternal regions where the owl-winged faculty of calculation dare not ever soar" (PrW. III 136). „Poetry . . . makes immortal all that is best and

most beautiful in the world" (PrW. III 139). „It is, as it were, the interpenetration of a diviner nature through our own" (PrW. III 138). Und die dichter sind „not only the authors of language and of music, of the dance, and architecture, and statuary, and painting; they are the institutors of laws and the founders of civil society, and the inventors of the arts of life, and the teachers, who draw into a certain propinquity with the beautiful and the true, that partial apprehension of the agencies of the visible world which is called religion" (PrW. III 104). Der dichter darf von sich singen

„I am the eye with which the Universe
Beholds itself and knows itself divine."
(PW. 607, 31.)

Und „a poet, as he is the author to others of the highest wisdom, pleasure, virtue, and glory, so he ought personally to be the happiest, the best, the wisest and the most illustrious man" (PrW. III 140). Prometheusdrang ist der titanenstolz des übermenschen bei Shelley. Kein mensch soll sich des luxus entschlagen und auf die freude verzichten müssen. Frei, aus der inneren selbstbestimmung der kraftvollen persönlichkeit heraus soll er alle früchte der erde, alle genüsse der sinne und des geistes,

„the joys which mingled sense and spirit yield," (PW. 768, 158.)

gleichmäßig weise genießen. Freiheitsdrang und die bewußte auflehnung gegen die zwangsjacke der konvention liegt Shelleys sozialen ansichten zugrunde. Und als künstler fühlt er die aufgabe in sich, die idee der freiheit zu symbolisieren. Mit glühender leidenschaft, ganz wie es die romantik will, singt er in *The Revolt of Islam* das lied der freiheit. Das ungebändigte und unbeschränkte meer wird ihm zum symbol der freiheit, die lerche zur allegorie des freien geistes. Prometheus ist der retter der freiheit, das gute feiert den endlichen sieg über das böse. Lange hat es allerdings gedauert, bis die kraft des guten zur wirksamkeit befreit wurde. Aber die zeit kam, und sie wird noch einmal kommen, mag es auch noch lange dauern, bis alles elend von der erde verschwunden ist. Denn der mensch als immanenz der gottheit ist von natur aus gut. Eine unnatürliche erziehung jedoch und der einfluß der alle guten anlagen abtötenden gesetze haben es längst dahin gebracht, daß das böse, das wir überall wuchern sehen, schon dem kind

in der wiege als keim des verderbens in die brust gelegt wird. Und der säugling,

> „Ere he can lisp his mother's sacred name,
> Swells with the unnatural pride of crime, and lifts
> His baby-sword even in a hero's mood." (PW. 767, 106f.)

Den gesetzen, die jede kraftvolle entwicklung hemmen, die die welt nur verflachen, ihnen ist alles unglück zuzuschreiben. Die gesetze aber verdanken wir den herrschern, den herzlosen, unmenschlichen tyrannen, die kein mitleid kennen gegenüber dem schreienden elend der massen, die noch obendrein den krieg, dieses männermordende schreckgespenst mit all seiner verwerflichkeit auf die arme menschheit laden. „Kingless kontinents" dagegen sind „sinless as Eden" (PW. 471, 1047). Bei all diesen übelständen aber besteht doch die hoffnung, daß „habits which subsist only in relation to a peculiar state of social institution may be expected to cease as soon as that relation is dissolved" (PW. 442, Preface).

Und diese hoffnung wird in erfüllung gehen, sobald der kampf gegen das bestehende gewagt wird, in dem ja die sittlichkeit siegen muß; sobald „love is celebrated as the sole law which should govern the moral world". Überall verspüren wir bei Shelley den allhumanistischen idealtrieb der romantik. „Shelley desired a religion of humanity" (Thompson 71). Er führt Shelley in seinen dichtungen bisweilen zu einer lehrhaften tendenz, aus der dem dichter aber ein vorwurf nicht erwachsen kann. Sein wirklichkeitssinn ist in der tat zu stark, als daß man Shelley romantiker nennen könnte im sinne der deutschen romantik. Außerdem ist mit Darmesteter (Darmesteter, Essais 242) zu bedenken: „Il ne faut pas juger les théories politiques et sociales d'un poète que comme matière poétique, parce qu'elles jaillissent de la même source, c'est-à-dire des formes de son imagination". Und auch Shelley sagt von sich selbst: „It is a mistake to suppose that I dedicate my poetical composition solely to the direct enforcement of reform, or that I consider them in any degree as containing a reasoned system on the theory of human life. Didactic poetry is my abhorrence" (PW. 203). Wir müssen dem dichter glauben, daß er seine kunst nicht in den dienst sozialer, politischer oder philosophischer propaganda stellt. Inhaltlich kommen seine reformerischen bestrebungen den forderungen der philosophen und sozial-

pädagogen unmittelbar vor der französischen revolution etwa gleich, etwas neues hat Shelley nicht hinzugefügt. Laut verlangt auch er eine umwertung oder doch eine umdeutung aller seither gültigen werte. Es gilt zu besiegen „earth's pride and meanness", und zu brechen „the chains, the icy chains of custom". Shelley predigt den kampf gegen die sitte, um die sittlichkeit zu retten. In diesem kampfe sehen wir ihn ganz im sinne der romantik streiten. Auch er geht an gegen die sitte, gegen das selbstverständliche, das man bequemer weise als moral ausgab. So will Shelley auch die beziehungen zwischen mann und weib veredeln. Nicht durch gesetze soll eine ehe äußerlich notdürftig zusammengehalten werden, nachdem sie innerlich bereits zerfallen ist. Für Shelley, der alles im spiegel reinster sittlichkeit sieht, kann eine eheliche verbindung nur so lange sittlich sein, als sie auf gegenseitiger anregung der sittlichkeit beruht. Von hoher bedeutung ist der kampf des dichters zur befreiung des menschen aus den unnatürlichen fesseln der konvention außer auf ethischem auch auf religiösem gebiete. Es gilt ihm gegen die profanierung der gottesidee anzukämpfen, wie sie kirchliche orthodoxie pflegt. Shelley opfert gott, um ihn nicht erniedrigen zu müssen, und um den menschen im übermenschen erhöhen zu können. Als grenze des menschlichen, als „their (der menschen) own heart's image", ist ihm gott gegenstand des hasses. Den himmel erstrebt er, deshalb muß er den himmel, den menschliche phantasie geschaffen hat, mit allen mitteln bekämpfen. Alles will Shelley — mit den romantikern — auf eine höhere potenz der vollkommenheit erheben. Den menschen will er zum heros machen. Die himmelsleiter soll er erstürmen und keine sterne über sich dulden. Shelleys religion ist eine „religion of universal tolerance and love"[1]), und der gedanke der toleranz fließt aus seiner pantheistischen weltanschauung unmittelbar hervor. Seine ausfälle gegen die religion sind immer aufzufassen bezogen auf den pfaffenspuk, mit dem man die völker niederhalten will. Shelley selbst nennt sich einen atheisten. In unserer zeit hat man ihn als eine tief religiöse persönlichkeit zu bezeichnen. Dies gilt auch von den romantikern überhaupt. Die liebe wird ihnen zur quelle der religiosität. Auch sie

[1]) S. S. P. 210. Shelley's Philosophy of Love.

leugnen die götter, weil sie ihnen nicht göttlich genug sind. Durch liebe findet das ich des romantikers ein du, die ganze welt ist ihm „the discovery of its antitype" (PrW. II 269).

„Shelley is youth" (Symons 283), er gehört zu den ewig jungen, die, wie die romantiker, eben wegen ihrer jugend noch an ziele glauben. Seine liebe führt ihn zur toleranz, seine toleranz fordert seinen freiheitsdrang. Unruhig und ungeklärt glaubt er an ein paradies ungetrübter zufriedenheit. Seine sehnsucht zieht aus und sucht mit aller kraft der seele das land der griechen, die klarheit und die harmonie des alten Hellas. Von den griechen rühmt er: „They lived in harmony with nature; and the interstices of their incomparable columns were portals, as it were, to admit the spirit of beauty which animates this glorious universe to visit those whom it inspired" (PrW. IV 77). In der antike fand unser dichter sich wieder. Denn auch die griechen lebten „in a perpetual commerce with eternal nature, and nourished themselves upon the spirit of its forms" (PrW. IV 78). Seine flucht aber in das alte hellas bedeutet nichts anderes als eine flucht in das ideal. Der ungestüme freiheitsdrang der griechen macht ihn zum dichter und phantasten sogar in dingen nüchterner politik. In *Hellas* prophezeit er den glücklichen ausgang des griechischen freiheitskampfes zu einer zeit, da noch kein vernünftig denkender mensch daran glauben konnte. Shelley versucht das griechentum praktisch zu erfassen und als maß und muster der zukunft aufzustellen. Hellas wird ihm zum symbol der freiheit. Den unbeschränkten trieb des genius bewundert er an ihm. Die hoffnung auf ein neues Athen bildet den schluß des von lyrischem enthusiasmus getragenen dramas.

Wenn sich auch Shelleys interesse bei seinem unermüdlichen idealsuchen nicht auf das mittelalter konzentriert, so ist doch auch er historisch orientiert, wie es die romantik will. An den stätten einer alten, hohen kultur macht er halt: in griechenland, im reiche der parther, im lande der pyramiden. Alle ideale ziehen ja auch die romantik an, alle werden liebend verehrt. Die gegenwart allein kann ihr nicht genügen, kann nicht ihr bewußtsein ganz ausfüllen. In die vergangenheit projizieren die romantiker das ideal ihrer lebensanschauung. Sie werden fleißige übersetzer und sammler. Auch Shelley

sich mit der geschichte innig vertraut, und mit Shelley können sie sagen,

„I know
The past and thence I will essay to glean
A warning for the future, so that man
May profit by his errors and derive
Experience from his folly." (PW. 761, 6f.)

Und immer ist es sehnsucht, ungestillter hunger nach dem unendlichen, was die romantiker treibt. Nirgends verweilen sie. Sie sind unstäte wanderer; so auch Shelley. Ewige unrast läßt diese friedlosen menschen nirgends sich heimisch fühlen, nirgends heimisch werden. Das fühlt man auch aus Shelleys gedichten heraus. „They wander and drift, as it were, without an aim" (Brooke 166). Leidenschaft ist die quelle dieses phantasietriebes, der träumen, wandern und sehnsucht, freundschaft, lyrik und musik in ihnen immer neu belebt. Das ewig entfliehende, nie erreichbare ideal zu erfassen, ist das streben der romantiker und Shelleys.

c) Traumpoesie: millennium; das märchenhafte; naturdichtung.

Zum traume nimmt der dichter dabei seine zuflucht, gerade wie wir es in der romantik finden. Seine welt ist „gray with phantoms" und „peopled with dim forms" (PW. 515, 482f.). „All his life Shelley was a dreamer", er lebte „in a continental state of hallucination" (Symons 270). Und „ses créations sont toutes dans le rêve, nulle dans la réalité" (Darmesteter, Essais 242). Allen wesen ist diese göttliche gabe, der traum, zu teil geworden. Überall ist die Witch of Atlas, „scattering sweet visions from her presence sweet" (PW. 378, 524). Die ganze natur schlummert und träumt dahin (PW. 167, 131), wenn der silberschein des mondes sich über die nächtliche landschaft sanft ausbreitet. Erde und ozean liegen in stiller umarmung und träumen von dem spiele der wellen, von blumen und wolken, von gebirgen und wäldern. In stiller ruhe liegt der hain während der schwülen mittagszeit, sein blätterdach ist von süßen träumen durchwoben. Die schlange liegt schlummernd in ihrer höhle; die vögel träumen auf den bäumen; auch der mond ist verschleiert und ruht. Die nachtigall, allein hoch oben in der luft singt ihre himmlischen

verweben. Auch das schaukelnde boot auf dem plätschernden wasser träumt von der kommenden fahrt. Wie silberhelle wolken durchziehen träume das fieberhaft erregte gehirn des „visioned poet". Das idealwesen, dem Shelley seine liebe geschenkt hat, das er in der wirklichen welt vergebens zu suchen bemüht ist, macht ihm in solchen traumzuständen das dasein auf augenblicke zur „reality of heaven". Die idealwelt überhaupt, der der dichter ja so großes interesse entgegenbringt, wird hier zur wirklichkeit.

„Gleams of a remoter world
Visit the soul in sleep." (PW. 529, 49.)

Auch Laon(-Shelley) erscheint im kerker in einer vision die ideale welt seines strebens verwirklicht (PW. 113, 35).

Und dies millennium Shelleys, das einen durchaus visionären charakter trägt, ist eine utopie. Wenn wir ein solches kunstwerk seiner phantasie genießen, dann fühlen wir, daß der zusammenhang der bilder mit der realen welt gelöst ist, daß wir uns im reiche der kunst befinden und nicht die theorien eines philosophen zu kritisieren haben, daß das bild dieses paradieses poetische, nicht philosophische bedeutung beansprucht. „When Shelley thought he was planning the reform of the world, he was making literature", sagt Symons (Symons 280) treffend. Auch bei Shelley ist es „a dream of that golden age which all mythologies put in the past" (ebenda). In seinen bestrebungen und wünschen tritt er mit dem fertigen resultate eines in sich vollkommenen zustandes an die realen verhältnisse heran und bekämpft sie wegen ihrer unzulänglichkeit, ohne dabei zu bedenken, daß die tatsächlichen voraussetzungen in der wirklichen welt anderer art sind als die zur erfüllung seiner idealen wünsche notwendigen bedingungen. Shelleys utopie setzt einen idealmenschen voraus, der weder gehorchen noch befehlen kennt (PW. 764, 175); gehorsam erniedrigt den menschen zum sklaven, zum „mechanized automaton". Gehorsam ist die vernichtung von freiheit, sittlichkeit, wahrheit. Ihm soll der mensch in seinem guten drange entraten können, durch auswirken seiner guten anlage muß er ja stets das gute tun (PW. 768, 154). Und sobald der mensch, der einzige störenfried der ganzen erde (PW. 765, 199), im wahren sinne die krone der schöpfung wird, geht der traum unserer dichter und seher in erfüllung. Also der dichter ist der führer des

volkes (PW. 86, 2008 f.), und er ist es auch, der den weg zur höherentwicklung zeigt. Dem wahren dichter ist ja „prophecy an attribute of poetry" (PrW. III 104). Denn „poets are the hierophants of an unapprehended inspiration; the mirrors of the gigantic shadows which futurity casts upon the present" (PrW. III 144). Auch Shelley „beholds the future in the present" (PrW. III 104). Er läßt uns einen ausblick tun auf die schönheit dieses sonnigen, in ungetrübtem glück erstrahlenden paradieses der zukunft. Die wüsten der einsamkeit, des schweigens und des todes werden neu belebt mit kleinen munteren bächen, mit goldenen kornfeldern, mit wohnlichen hütten. Friede herrscht überall bei menschen und tieren.

„The lion now forgets to thirst for blood;
There might you see him sporting in the sun
Beside the dreadless kid; his claws are sheathed,
His teeth are harmless." (PW. 785, 124 f.)

Der mensch ist nun ein „equal amidst equals". Begeistert ruft ihm der dichter zu

„Many days of beaming hope shall bless
Thy spotless life of sweet and sacred love."
(PW. 790, 207 f.)

Denn

„The world's great age begins anew,
The golden years return." (PW. 472, 1060 f.)

Wir fühlen, daß es Shelley ernst ist mit dem, was er singt. Und vielleicht sein bestes hat er uns gegeben in solchen lyrischen stimmungsbildern mit weitem ausblick auf brennende gegenwartsfragen. Von Nietzsche sagt A. Riehl[1]) einmal, er sei ein künstler, den man mit einem philosophen verwechseln könne. Dasselbe läßt sich auch von unserm dichter sagen. Und beide künstler wurden ja auch schon als philosophen angesehen. »Philosophie und poesie sind bei ihm (Shelley) in der regel so eng verknüpft, daß es oft schwer ist, beide zu trennen« (Gillardon 21). Wenn Shelley so versuchte, philosophie und poesie zu einem ganzen zu verschmelzen, so folgt er dabei durchaus dem programme der romantiker, denen es ja auch beide zu verbinden gilt. Aber auch von Shelley läßt sich bis zu einem gewissen grade sagen, was bei der romantik im allgemeinen zu bemerken war, daß nämlich die poetische

[1]) A. Riehl, *Friedrich Nietzsche*[4]. Stuttgart. S. 25.

gestaltungskraft unter der fülle der aktuellen ideen nicht selten an macht einbüßte. Wie dem auch sei, ein vorwurf kann beiden, Shelley und der romantik, nicht daraus erwachsen. Für die entwicklung des geisteslebens der menschheit ist es von gleichem werte, wenn der künstler durch das morgentor des schönen, wenn der philosoph mit der schärfe des verstandes in das land der erkenntnis zu gelangen sucht. Beide sind menschen. Und sicherlich treffen am ziele ihre einsamen pfade zusammen.

„Content thee with a visionary rhyme" (PW. 366, 8), könnte man als motto über Shelleys poesie setzen und damit zugleich an das märchenhafte erinnern, das der dichter mit so großer kunst zu behandeln weiß. Die romantik liebt das märchen als kunstform, um das ewig unerreichbare ideal zu erfassen. Und wenn nach Novalis alle poesie märchenhaft sein soll, so ist auch Shelleys poesie durchaus romantisch. Das romantische märchen ist der kunst gewordene idealtrieb. In ihm betreten wir das wunderland, das land der erfüllung menschlicher wünsche. Hier besiegt das wunder die unvernunft, der der mensch in der wirklichkeit nur soweit herr ist, als er ihr durch die macht der vernunft die erfüllung mancher wünsche abzuringen vermag. Shelley hat sich in seinen theoretischen abhandlungen über den poetischen wert des wunders nicht geäußert. Daß er aber die worte seines freundes Peacock, „supernatural inventions are essential in poetry" (PrW. III 400), unwidersprochen lassen und als seine eigene ansicht ansprechen konnte, das zeigt die häufige verwendung des wunders in seinen dichtungen. Shelleys idealismus ist traum, die realität ist der schatten seines traumes, sie ist „unreal mystery". „Shelley never waked out of that shadow of a dream which was his life" (Symons 270). Und wie wir im traum das eigentümliche durcheinander von sein und schein häufig gewahren, so zeigt sich auch im märchen dieses unbestimmte schweben. Shelley ist ja selbst ein großer träumer, und längst nicht immer verschwinden seine visionen, wenn die graue morgendämmerung das licht des mondes gierig verschlingt. „His ever-active imagination confused the borderlands of the actual and the visionary" (Symonds 91). „Ainsi toutes ses rêves ont été vécus, comme toute sa vie a été rêvée" sagt Darmesteter (Darmesteter, Essais 206) von dem dichter.

Durchaus märchenhaft in der form ist „Queen Mab“ gehalten. Die erscheinung der fee selber, ihr wagen, die „coursers of the air“ und die „reins of light“ der renner erstrahlen in so überirdischem glanze, wie ihn nur die erregte phantasie des künstlers im wunderlande der träume schauen kann. Die gestalt der fee ist einem zarten wolkenflor vergleichbar, den der sanfte purpur des abends leise rötet; und noch viel schöner ist ihr glanz als der des morgensternes, des herrlichsten juwelen im strahlendiadem Auroras. So fein ist die silberhelle stimme dieser ätherischen erscheinung, daß sie nur dem begabten ohr vernehmlich wird. Alles mutet an wie im märchen.

Die optischen mittel weiß der dichter meisterhaft zu handhaben. Das zeigen besonders die zahlreichen bilder der abendstimmung, wenn sich die satten farben des südländischen himmels in ruhiger schönheit auf der glatten fläche des meeres spiegeln. Wie es den romantikern eigentümlich ist, so ist auch Shelleys seele abgestimmt auf wolkenkunst und dämmerungskunst. In der dämmerung ist ja dem freien spiele der phantasie durch die unbestimmtheit der eindrücke weitester raum gelassen. Das romantische zwielicht findet in Shelleys seele ein lebhaftes echo. In vielem erinnert er hierbei an Turner, der ja auch das mystische pflegt und nicht klare formen liebt, vielmehr neblige, von dunst durchzogene landschaften, über denen glänzend die sonne aufsteigt. Den gedämpften schein des mondes, die »mondbeglänzte zaubernacht«, das piano des lichts verwendet die romantik mit besonderer kunst. So auch Shelley. Goldener nebel breitet seinen duftigen schleier über die schlafende landschaft und trinkt den schimmer des mondes bis zur sättigung. „How beautiful is sunset“ (PW. 187, 55), gehört zu den lieblingsthemen des dichters. Die ergreifendsten augenblicke in dem gewaltigen dramatischen naturgeschehen sind die glücklichste inspiration zu seiner kunst. In vielen variationen läßt er uns die stimmung „in the purple and golden light of an Italian evening“ (PrW. IV, 94) erleben, die er so oft mit Byron genießen durfte, wenn gleichsam

„the Earth and Sea had been
Dissolved into one lake of fire.“ (PW. 187, 80.)

So wird seine seele, wie er es überhaupt vom dichter verlangt, „a mirror whose surface reflects only the forms of purity and brightness“ (PrW. II 268).

Aber Shelley kennt nicht nur die anmutige und die schöne, er kennt auch die erhabene und bis zur wildheit gewaltige natur. Er liebt es, sich in die geheimnisvollen tiefen der erde, in höhlen und schluchten zu versenken. Hier pflegt er einsame zwiesprache mit der natur, hier ist er ihrer seele am nächsten. Aus der unendlichen ferne im weltall, wo feurige meteore blitzartig den raum durchzucken, wo jedes gestirn

„with undeviating aim
In eloquent silence, through the depths of space
Persued its wonderous way," (PW. 759, 80.)

von da kehrt seine phantasie in kühnem fluge zurück, um im tiefen innern der erde das wesen der natur zu ergründen. Die wohnung der Witch of Atlas ist „the chamber of gray rock" (PW. 367, 63); in einer höhle wollen Asia und Prometheus in liebe zusammenleben (PW. 242, 10); und in einer großen höhle träumt Rousseau den traum der freiheit (PW. 511, 313). Der geist der liebe webt in der höhle.

Shelleys liebling unter den naturerscheinungen ist das meer. Ihm kommt, wie in seinem leben, so auch in seinen dichtungen hohe bedeutung zu. Das geheimnisvolle seiner wunderlichen tiefe und gefahrvollen launenhaftigkeit zieht den dichter an. Alle formen seiner wechselnden gestalt fesseln ihn. Er kennt ja seine pracht aus eigener anschauung. Nicht nur seine glatte fläche liebt er, auf der sich das lächeln des heiteren taghimmels oder das funkeln der sterne in lauer sommernacht lieblich spiegelt. Auch in seine smaragdfarbenen tiefen dringt er mit lebhafter phantasie ein und zeigt uns die märchenhafte pracht der götterhaine, die aus korallen und edelsteinen sich erheben „as green as forest's night" (PW. 606, 66).

Im meer zieht Shelley das mystische und unendlich gewaltige an, und auch in wald und gebirge reizt ihn das geheimnisvolle, das halbdunkel, das gigantische. Alles wird ihm „dearer for its mystery" (PW. 526, 12). Romantische wildheit liebt er nicht nur im anfange seiner literarischen entwicklung, in der sein eigentümliches wesen noch unter dem großen einfluß von schauererzählungen und gespenstergeschichten verdeckt ist. In *The Cenci* führt er uns in eine schlucht romantischer zerklüftung und wildheit. Ein düsterer wald neigt sich über den schwindelnden abgrund. Schlangenartig kriechen die efeuranken durch das geäste der bäume und breiten ein dichtes

blätterdach über die dunkle tiefe. Im *Mont Blanc* zeigt er uns die erhabene majestät des hochgebirges. Die föhren des berges erkämpfen sich, mächtigen riesen gleich, ihren weg am abhange empor, sie, die kinder einer längst vergangenen zeit. Unter donnerrollen stürzen die gebirgsbäche in die schluchten hinab. Berg drängt sich an berg zu gewaltigen massen, „rade, bare, and high gastly, and scarred, and riven" (PW. 529, 70). Auch an dem Apennin bewundern wir mit dem dichter die romantische wildheit seiner formen. Zur nachtzeit liegt er da, ein anblick des grauens und schreckens, den das unruhige funkeln der sterne nur noch unheimlicher macht (PW. 549, oben).

Dies überaus farbenprächtige sichtbare weltbild, das Shelley mit so feiner beobachtungsgabe der natur abzulauschen weiß, erhält zunächst seine vervollständigung durch phänomene akustischer art. »Das gehör ist, wie kein anderer sinn, das organ des gemüts, es führt unmittelbar und direkt in die innersten und verborgensten tiefen der seele und bewegt sie mächtig, im gegensatz gegen das gesicht, welches nur mittelbar auf das gemüt wirkt« (H. Spitta 291). In diesem sinne spricht auch Shelley von der natur der sprache, „which is a more direct representation of the actions and passions of our internal being" (PrW. III 105). „For the language is arbitrarily produced by the imagination, and has relation to thoughts alone; but all other materials, instruments, and conditions of art, have relations among each other, which limite and interpose between conception and expression" (PrW. III 105). Daraus folgt für ihn, daß „the former is as a mirror which reflects, the latter as a cloud which enfeebles, the light of which both are mediums of communication" (PrW. III 105). In der poetischen bedeutung, die er der musik zuschreibt, geht er auch mit den romantikern. Sie singen immer. Die welt ist ihnen ein wald von tönen. Überall lieben sie die musik: im vogelsang und im rauschen der „musical woods", im atmen der lüfte und im brausen des sturmes, im gesang des menschen, in den klängen der harfe und in den weisen des waldhorns. Ihre lyrik ist dichtung, die sich in musik auflösen will. Den romantikern verschwimmen die grenzen zwischen musik und poesie. Shelley aber bedachte im gegensatze zu ihnen, daß „the manner of music is not the manner of poetry" (Brooke

193), und es ist zu bewundern, »wie des dichters verskunst neben den schönheiten des rhythmus fast unbewußt die feinsten klangeffekte anzubringen verstand, so daß man hierin die französischen dekadenten fast seine jünger nennen und nicht unwahrscheinlich von ihm für beeinflußt halten kann« (Ackermann 360). Über diese feinheiten dichterischer kunst hat Shelley selbst prinzipiell nachgedacht. „Sounds as well as thoughts have relation both between each other and towards that which they represent, and a perception of the order of those relations has always been found connected with a perception of the order of the relations of thought. Hence the language of poets has ever affected a sort of uniform and harmonious recurrence of sound, without which it were no poetry, and which is scarcely less indispensable to the communication of its influence, than the words themselves without reference to that peculiar order" (PrW. III 106). Wie Shelley einerseits den künstlerischen wert seiner lyrik durch musikalische reize erhöht, so weist er andererseits häufig direkt auf die hohe bedeutung der musik für die seelenstimmung seiner helden, des menschen überhaupt, hin. Wie das liebliche lächeln der schlummernden braut verleiht der süße ton der musik dem herzen trost und lebensmut. Die ganze luft ist von lieblichen weisen erfüllt. Leise erklingen sie

„like the wonderous strain
That round a lonely ruin swells." (PW. 755, 46.)

Feierlich rauschen sie durch die kronen der bäume im stillen hain. „The softest strain of music" zaubert auf das gesicht des menschen ein leichtes lächeln, das aus tränenfeuchten augen hervorbricht wie ein sonnenstrahl aus regengrauem himmel. Harfentöne erklingen,

„The melody of an old air,
Softer than sleep." (PW. 181, 1098.)

„Speechless music" begleitet den zauberwagen der fee (PW. 757, 202), und „strains of thrilling melody" erfüllen ihren märchenhaften palast (PW. 759, 48). Und ist nicht schließlich der ganze unendliche raum von der harmonischen musik der sphären erfüllt? In ihr erfaßt unser dichter die allmacht der schaffenden kraft. So fühlt der mensch musik, der poet dichtet in ihr, wie ja auch die romantiker in tönen sprechen und schreiben, denken und dichten, glauben und fühlen. Shelleys

Herz dürstet nach musik, „soul-enfolding music" genießt er wie bezaubernden und berauschenden wein (PW. 651, 1 ff.). Die musik, eine „oblivious spell" (PW. 551, 331), eine „oblivious melody confusing sense" (PW. 511, 341), breitet ihre sanften fittiche über die seele des dichters aus und läßt ihn sich hinüberträumen in den süßen traum der weltvergessenheit (PW. 536, 21 ff). Hier vergißt er

„All pleasure and all pain, all hate and love."
(PW. 511, 319.)

Hier wird ihm das leben ein liebes, trautes lied, das er im rein ästhetischen wohlgefallen, frei von den fesseln der wirklichkeit, noch einmal genießt.

Erst wenn der künstler die mannigfaltigsten eindrücke in sich aufgenommen und verarbeitet hat, ist er zu höchster produktion fähig. Die sinne erschließen ihm die welt, daher muß das ideale weltbild, das er als die aufgabe seiner kunst ansieht, um so vollkommener sein, je intensiver und vollzähliger die sinne an seiner entstehung beteiligt sind. Das optisch-akustische weltbild wird in Shelleys dichtungen durch die sphäre des geruchsinnes ergänzt, wenn dieser auch, entsprechend seiner verkümmerung beim menschen überhaupt, die bescheidenste stelle einnimmt. Die blumen sind die lieblinge der romantiker in der organischen natur. Auch Shelley liebt sie sehr, „flowers . . . had adorned his life" (PW. 191, 254). Und wir wissen, wie stark seine nerven auf ihren duft reagierten. So entsteht nun für den dichter eine welt von entzückender schönheit: der bleiche schimmer des mondes träumt über der mystisch verschleierten landschaft. Nur die letzten töne des verspäteten gesanges einer nachtigall klingen leise aus. Der betäubende duft der blumen erfüllt die warme luft der stillen nacht. Wir können uns die herrlichen bilder seiner mit so hoher genialität konzipierten welt nicht denken ohne

„the light and smell divine
Of all flowers that breathe and shine." (PW. 554, 350.)

Berg und fels sind mit lieblichen blumen geschmückt (PW. 151, 4752). Mit viel liebe sind die blumen in „The sensitive plant" behandelt. Das gedicht ist so ergreifend schön, daß jedes spezialisierende wort den zarten hauch seiner schönheit verletzen muß. Die sinnpflanze selbst, dieses schwächlichste, aber feinste und geliebteste aller geschöpfe im garten, konnte

nur der sinnlichen organisation und der phantasie eines Shelley entspringen. Auch für schneeglöckchen und veilchen, für anemone und tulpe, für all die herrlichen blumen im garten hat der dichter ein gefühlvolles herz, ein liebes wort. Und wie innig ist seine neigung zu den,

„narcissi, the fairest among them all,
Who gaze on their eyes in the stream's recess,
Till they die of their own dear loveliness." (PW. 584, 18.)

Sie alle sind in neuer schönheit aus den träumen der düsteren winternacht erwacht. Wie Shelley uns die hyazinthe, die rose und die schlanke lilie vor augen zaubert, ist unübertroffen. Der liebliche duft der blumen war es, der ihn so oft in die natur hinausrief (PW. 608, 3).

Die ganze welt scheint unserm dichter in schönheit getaucht. In seinem schaffen ruft er so laut, daß die disharmonien des diesseits von den harmonischen klängen seines ideals übertönt werden; getreu seiner aufgabe: „To be a poet is to apprehended the true and the beautiful" (PrW. III 103). Ein lieblicher wahnsinn umfängt die schaffende seele des dichters. Überhaupt ist der wahnsinn ein häufiges thema in seinen dichtungen und bekommt in der erscheinung des irren in „Julian and Maddalo" autobiographische bedeutung. Seine ähnlichkeit mit traum und dichterischer Ekstase ist auch in Shelleys auffassung unverkennbar. „Madness 'tis to be unlike the world" (PW. 525, 33). Novalis konstatiert die nahe verwandtschaft des sinnes für poesie mit dem prophetischen und religiösen sinne, ja mit dem wahnsinn überhaupt; und Schopenhauer fühlt die berührung zwischen genie und wahnsinn. Das problem des wahnsinns wird zugleich das genieproblem. In beiden verehrt die romantik die unbewußt wirkende kraft dunkler, ungebändigter jugendtriebe. Also auch hier der kultus des unbewußten. Den platten, nüchternen philister, der keine probleme kennt, setzt sie mit verachtung dem poetischen schaffensdrange des genialen individuums gegenüber und verficht dieses ihr ideal gegen den rationalismus der aufklärung. Mit den romantikern besingt auch Shelley den wahnsinn als die urkraft seelischer tätigkeiten.

Soweit wir Shelleys poesie bis jetzt kennen gelernt haben, hat sie den ausgesprochenen zug, das gefühl der lust zu erregen oder zu steigern. Im zustande der ekstase wird etwas

gegenstand seiner sehnsucht, seines begehrens. Und der zustand der ekstase ist ja vornehmlich lustbetont. Shelley flüchtet sich, wie wir sahen, in das reich der träume, in ein „supersensuous realm" des halben seins und des ganzen bedeutens. Das erwachen aus dem traume bleibt auch ihm nicht erspart. Wir wissen, daß er — wie unter dem drucke einer unwiderstehlichen zwangsvorstellung — gar häufig besonders dem vulgären, dem ekel- und grauenerregenden des daseins zugänglich war. Davon geben auch seine dichtungen kunde. Schreckensszenen sind der „German Diablery" nicht fremd und auch bei Shelley nicht selten. Laon eilt über haufen von leichen hinweg, deren starre augen im bleichen lichte des morgens matt glänzen (PW. 95, 2400 ff.). Ein ort des schreckens ist dort, wo der krieg gehaust hat. Gespenstisch zucken grelle blitze durch das dunkle gewölk und tanzen über die stätte des todes, auf der in wirren haufen männer, weiber und kinder dahingeschlachtet liegen (PW. 103, 2746 f.). Es ist als ob die welt im qualvollen, ekelhaften zugrunde gehen solle. Mit fieberheißen lippen drückt die pest dem menschen den todeskuß auf den mund, er wird ein opfer ihrer unwiderstehlichen gewalt. Wie in der sittlichen welt das gute lange ein opfer des bösen ist, bis es endlich seine befreiung erlangt, so fällt auch das schöne dem häßlichen, ekelhaften zur beute. Des menschen leib wird ein opfer der würmer. Die natur stirbt dahin, ihre schönheit vergeht. Ein starkes unlustgefühl entringt sich der seele des dichters und erzwingt sich in seiner dichtung ausdruck. Die menschen hat der tod, der hunger, die pest dahingerafft. Die vögel, die lustigen sänger der natur, erstarren im frost auf den zweigen (PW. 590, 100). Die schönsten gebilde der natur, die lieblichen blumen, sterben dahin: ihre blätter fallen ab, ihre schlanken stengel zerbrechen. Häßliche kräuter und schlangenartige sumpfpflanzen umschlingen sie mit langen, dürren armen und erfüllen die luft mit modergeruch. Giftige pilze schießen aus der faulenden masse hervor.

> „But the mandrakes, and toadstools, and docks, and darnels,
> Rose like the dead from their ruined charnels."
>
> (PW. 590, 112.)

Ein jähes erwachen durch wilde, grauenhafte musik aus einem lieblichen traume in die rauhe wirklichkeit ist dieser stimmungsumschlag für Shelley.

d) Der romantische stimmungsumschlag.

Die seele des romantikers ist ja zu allen stimmungsumschlägen fähig. Das leben und schaffen des romantikers ist eben vornehmlich auf die basis des gefühlslebens gestellt. Darauf weist auch S. Brooke mit beziehung auf Shelley hin: „It (der intellekt) was accustomed to do close work, and when the emotion was first, as it is in poetry, and carried him away, his intellect, in rejoicing subordination, went with the emotion working in harmony with it and working as a willing servant, so that the result, which was fully emotional, possessed also an intellectual order" (Brooke, Studies 167). Und in dem ewig sich wandelnden gefühle werden die widersprüche in kunst und weltanschauung der romantik nicht nur hervorgebracht, in ihm werden sie auch wieder ausgeglichen: Freude am dasein und schmerz der enttäuschung, wollen und vollbringen, einsamkeit und geselligkeit. Thompson (Thompson 73f.) sagt einmal sehr schön: „Sorrow, passion, and fantasy are indissolubly connected like water, fire, and cloud; . . . as from sun and dew are born the vapours, so from fire and tears ascend the visions of aërial joy; . . . the heart, like the earth, smells sweetest after rain." „In tristitia hilaris, in hilaritate tristis" hat Giordano Bruno ganz im sinne der romantik gesprochen. Die leidenschaft, mit der alles erfaßt wird, drängt die seele zum äußersten, wohin der leib ihr nicht mehr folgen kann. Aber auch der seele ist schließlich ein vorwärts nicht mehr möglich, und der rückschlag ist unvermeidlich. So auch bei Shelley. Auch sein leben ist ja »ein seltsames gemisch entgegengesetzter tendenzen und wechselnder stimmungen« (Ackermann 355). Wir kennen seinen glühenden enthusiasmus und seine heiße liebe. Eine nie zu befriedigende sehnsucht erfüllt sein herz. „How we prize what we despise when present" (PrW. IV 118). Das ist der kernpunkt dieser ewigen sehnsucht. Das nahe verachtet und zertrümmert er, eben weil es nahe, erreichbar oder erreicht ist. Und er muß es zertrümmern, weil er das unendlichferne erstrebt. „He desired impossible things," sagt Symons (Symons 280) von Shelley. Seine sehnsucht trägt er mit allen empfindungen, gefühlen und leidenschaften in die natur hinein, und in all ihren phänomenen treten ihm die stimmungen und regungen seines überströmenden herzens entgegen. Shelley, der idealist, der dem höchsten

geltung zu verschaffen bemüht ist, was menschliche phantasie je geboren hat, muß bei dem schmerzlichen zwiespalt zwischen sein und seinsollen zum weltschmerzler werden. „He lived, he died, he sung in solitude" (PW. 16, 60). Er ist der einsame wanderer, herbststimmung, „a deep, autumnal tone, sweet though in sadness" (PW. 574, 60), erfüllt seine seele.

„The day becomes more solemn and serene
When noon is past — there is a harmony
In autumn, and a lustre in its sky,
Which through the summer is not heard or seen,
As if it could not be, as if it had not been."
(PW. 528, 73 ff.)

„A poet is a nightingale, who sits in darkness and sings to cheer his own solitude with sweet sounds" (PrW. III 109). Shelley, der die geselligkeit so sehr nötig hatte, der zuzeiten der angenehmste und lebhafteste gesellschafter sein konnte, ist der sänger der einsamkeit. Der schmerz ist sein einziger, sein treuer begleiter. Ihn kennt er wie der bruder die schwester (PW. 556, 11 ff.). „Pain" ist der „ancient pilote" seines lebensschiffleins.

„Rarely, rarely, comest thou,
Spirit of Delight." (PW. 633, 1 f.)

Wie bei den romantikern so finden wir auch bei Shelley die wonne des leids, „that delicious pain," „these consuming ecstasies." Shelley erliegt indessen nicht der gefahr, in einem krankhaften drange den schmerz zu suchen, um in ihm zu schwelgen, um mit einem starken lustgefühl den kelch des leids bis zur neige zu leeren. Doch auch er weiß, daß „the pleasure that is in sorrow is sweeter than the pleasure of pleasure itself" (PrW. III 133). Auch er besingt „desolation" als „a delicate thing" (PW. 222, 772) und kennt „a pleasure hid in melancholy gloom" (PW. 374, 348). „The pain of the inferior is frequently connected with the pleasures of the superior portion of our being. Sorrow, terror, anguish, despair itself, are often the chosen expressions of an approximation to the highest good" (PrW. III 133). Am schönsten drückt er diese gedanken in dem gedichte *To a Skylark* (PW. 598, 88) aus:

„Our sincerest laughter
With some pain is fraught;
Our sweetest songs are those that tell of saddest thoughts."

Auf allen gebieten der sinne und des gefühls ist für den menschen die möglichkeit und fähigkeit zu leiden größer als die zu genießen, und mit der intelligenz des menschen nimmt auch seine fähigkeit, schmerz zu empfinden, zu. »Je geistig begabter ein mensch, desto reicher an schmerz; und es ist eine alte erfahrung, daß die dornenkrone das loos des genies ist; — nicht weil das schicksal ihnen durchschnittlich mehr schmerzliches biete als anderen, sondern weil sie jeden gefühlseindruck in erhöhtem maße empfinden[1].« Das leid wird zum positiven gegenteil des wohles. Seine stellung im gesamten seelenleben ist der der dissonanz vergleichbar, und es kann schön wirken wie die dissonanz auch. Novalis, mit dem Shelley nicht ohne grund verglichen wird, fragt sogar: »könnte krankheit nicht ein mittel höherer synthesis sein? Je fürchterlicher der schmerz, desto höher die darin verborgene lust?« — Der eigentümliche stimmungsumschlag der romantik läßt sich bei Shelley noch weiter verfolgen. Auch optimismus und pessimismus schweben la ebenso sehr wie alle stimmungen im subjektiven. Und se können auch Shelley trotz seines sieghaften optimismus zeiten pessimistischer träumereien nicht erspart bleiben.

„As long as skies are blue and fields are green,
Evening must usher night, night urge the morrow,
Month follow month with woe, and year wake year to sorrow."
(PW. 431, 187 f.)

Sein erkenntnistheoretischer idealismus zertrümmert die welt der erscheinungen und scheut nicht zurück vor den letzten konsequenzen seiner überzeugung. Das leben dünkt ihn ein traum der seele, der wert und bedeutung einer schönen seifenblase hat (PW. 466, 781). Die gegenwart ein traum, die vergangenheit die erinnerung eines traumes, die zukunft eine schattenwelt des traumes (PW. 465, 776 f.)! Die wirklichkeit also „such stuff as dreams are made of" (PrW. II 259), und wir „the shadows of the dream" (PW. 590, 125). Hier zeigt also Shelleys weltanschauung mehr ähnlichkeit mit dem akosmismus der neuplatoniker als mit dem spinozismus. Shelley überfliegt die welt. „Shelley regarde la nature et soudain elle lui apparaît phantôme" (Chevrillon 544). Sie wird zum bloßen

[1]) Albert Eulenburg; zitiert bei H. Spitta 101.

phantome gegenüber der macht seiner leidenschaft. Und insofern kennt auch Shelley stimmungen, in denen man die welt gewogen, aber zu leicht befunden hat und sie daher verwirft. In leben und kunst behindern die irdischen fesseln die entwicklung idealer vollkommenheit. Daher das martyrium des genies. „Yet the higher he (Shelley) soars, and the more noble his flight (and this is extremely characteristic of Shelley as an artist), the more he feels that he is not master of his own passion; that he cannot grasp the fiery bird of his own thought and bid it stay its flight for definition"; daher ist Shelley „most conscious of his weakness when he is most master of his power" (Brooke 193). Daher der grundton der meisten seiner schöpfungen eine leise wehmut ist, und wehmut durchzittert ja auch die romantische welt und dichtung. Aber wenn nun die irdischen fesseln geschwunden sind, was dann? Ist der tod ein erwachen aus dem traume des daseins? Ist auch er „a mockery" wie alles andere (PW. 590, 129)? Was sollen wir vom grabe erhoffen (PW. 619, 13)? „Whence are we, and why are we? of what scene the actors or spectators?" (PW. 431, 184f.) Als antwort auf diese so häufig aufgeworfenen fragen ist in „Adonais" der hinweis anzusehen auf eine vereinigung mit der weltseele in liebe und schönheit. Und aus ihr stammen wir ja auch. Es ist derselbe gedanke, dem wir auch bei Schopenhauer begegnen: »Friede, ruhe und glückseligkeit wohnt allein da, wo es kein wann und wo gibt.«

Schlusswort.

Nach allem, was hier zu sagen war, kann man Shelley mit recht als romantiker bezeichnen. Wir gingen von der frage aus, inwieweit die poesie Shelleys die persönlichkeit des dichters widerspiegelt, und haben gesehen, daß der dichter durchaus das romantische in seinem wesen zur kunst emporgehoben hat. „The principle of romanticism is immortal in literature" (F. H. Hedge 316). Denn es wird überall und zu allen zeiten romantik geben, solange es tiefempfindende und gefühlsdurstige menschen gibt, die liebebedürftig, sehnsuchterfüllt und idealbegeistert die höchsten und glänzendsten sterne der menschheit zu eigen zu geben sich mühen. Shelley aber verdient den namen eines romantikers auch im engeren sinne

des wortes. Er war die geeignete persönlichkeit dazu, das ganze erbe der englichen romantik anzutreten und auszubauen. Wie glänzend er dieser aufgabe gerecht wurde, mag ein wort von Courthope (Hist. of. Engl. Poetry VI 313) dartun: „Shelley is the most brilliant representative of the romantic school of poetry as described in the definition of Wordsworth."

LEBENSLAUF.

Am 1. Juli 1888 wurde ich zu St. Wendel in der Rheinprovinz geboren. Ich bin evangelischer Konfession und Angehöriger des preußischen Staates. Meine Eltern sind der Bahnhofsvorsteher Johann Schmitt und seine Ehefrau Berta, geb. Gerhard. Nach vierjährigem Besuche der Volksschule in Neunkirchen (Reg.-Bez. Trier) und in Simmern (Hunsrück) besuchte ich die höhere Bürgerschule zu Simmern, seit Herbst 1898 das Realgymnasium zu Darmstadt. Nachdem ich am 25. Februar 1907 das Reifezeugnis erlangt hatte, bezog ich die Universität Tübingen, um Philosophie und neuere Sprachen zu studieren. Vom Wintersemester 1907/08 bis einschließlich Wintersemester 1908/09 hörte ich Vorlesungen an der Universität Berlin. Seit meinem fünften Semester (Sommer 1909) studierte ich in Marburg, wo ich dann am 7. Dezember 1910 das Examen rigorosum bestand. Am 10. Februar 1911 meldete ich mich in Marburg zur Prüfung für das höhere Lehramt und studiere in meinem neunten Semester (Sommer 1911) in Oxford.

Während meines Studiums waren meine Lehrer folgende Herren Professoren und Dozenten: Bohneberger, Brandl, Cohen, Ebeling, Elster, Franz, Günther, Haguenin, Harnack, Harsley, Herrmann, Heusler, Lasson, Meyer, Natorp, Nicolai, Pfau, Pfleiderer, Rade, Riehl, Rödiger, Schmidt, Schofield, Schücking, Schwarz, Spies, Spitta, Straßmann, Tobler, Viëtor, Vogt, Voretzsch, Wechssler, Weinstein, Zscharnack.

Ich versichere sie alle meines dauernden Dankes, besonders Herrn Prof. Dr. Viëtor, der mich bei meiner Arbeit mit freundlichem Rat förderte.

Marburg a. L. im April 1911.

Hermann Schmitt.